

**ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНЫҢ  
ҒЫЛЫМ ЖӘНЕ ЖОҒАРЫ БІЛІМ МИНИСТРЛІГІ  
ТОРАЙҒЫРОВ УНИВЕРСИТЕТІ**

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН  
ТОРАЙҒЫРОВ УНИВЕРСИТЕТ**

**Ш. АЙМАНОВТЫҢ 110-ЖЫЛДЫҒЫНА АРНАЛҒАН  
ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК  
КОНФЕРЕНЦИЯСЫНЫҢ  
МАТЕРИАЛДАРЫ**

**МАТЕРИАЛЫ  
МЕЖДУНАРОДНОЙ  
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ  
ПОСВЯЩЕННОЙ 110-ЛЕТИЮ Ш. АЙМАНОВА**

**ПАВЛОДАР  
2024**

ӘОЖ 792.071 (574)  
КБЖ 85.33 (5Қаз)  
Ш34

**Редакция алқасының бас редакторы:**

Садықов Е. Т., э.ғ.д., профессор, «Торайғыров университеті» КеАҚ Басқарма  
Төрағасы – Ректор

**Жауапты редактор:**

Ержанов Н. Т., б.ғ.д., профессор, «Торайғыров университеті» КеАҚ ғылыми  
жұмыс және халықаралық ынтмақтастық жөніндегі Басқарма мүшесі-проректоры

**Редакция алқасының мүшелері:**

Исенова Б. К., Исакова З. С., Крыкбаева М. С.

**Жауапты хатшы:**

Исакова З. С.

Ш34 Шөкен Аймановтың 110 жылдығына арналған «ШӨКЕН АЙМАНОВ ЖӘНЕ  
ҚАЗАҚСТАННЫҢ ҚАЗІРГІ МӘДЕНИЕТІНДЕГІ КИНЕМАТОГРАФТЫҢ РӨЛІ» атты Халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференцияның материалдары  
– Павлодар : Торайғыров университеті, 2024. – 134 б.

ISBN 978-601-345-488-7

Шөкен Аймановтың 110 жылдығына арналған «ШӨКЕН АЙМАНОВ ЖӘНЕ  
ҚАЗАҚСТАННЫҢ ҚАЗІРГІ МӘДЕНИЕТІНДЕГІ КИНЕМАТОГРАФТЫҢ РӨЛІ» атты Халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференцияның материалдары (15 наурыз  
2024 жыл) жинағында келесі ғылыми бағыттар бойынша ұсынылған мақалалар  
енгізілген: Шөкен Аймановтың фильмдері тарихи дерек көзі ретінде, Қазақстандық  
қоғамдағы заманауи мәдениеттің өзекті мәселелері.

Жинақ көпшілік оқырманға арналады.  
Мақала мазмұнына автор жауапты.

ӘОЖ 792.071 (574)  
КБЖ 85.33 (5Қаз)

ISBN 978-601-345-488-7

© Торайғыров университеті, 2024

**Секция 1**

**Шөкен Аймановтың фильмдері тарихи дерек көзі ретінде  
Фильмы Шакена Айманова как исторический источник**

**ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ И НАЦИОНАЛЬНОЕ В ФИЛЬМЕ  
ШАКЕНА АЙМАНОВА «ЗЕМЛЯ ОТЦОВ»**

**АЗЕРБАЕВ А. Д.**

**PhD, ассоц. профессор, Торайғыров университет, г. Павлодар**

Кино как произведение искусства представляет определенный текст, обусловленный как философией сценариста и режиссера, так и исторической эпохой, задающей содержание и соответствующее выражение лиц и событий. «Текст» кино несет нарратив истории, воспринимаемый современниками как презентация времени и его героев. В советский период истории формируется казахстанская киноиндустрия, в которой собственно казахское содержание было принесено выдающимся деятелем, артистом, режиссером Шакеном Аймановым. Несомненно, кино является рупором идеологии, тем более в советском государстве. Вспомним В. И. Ленина, высказавшегося, что «из всех искусств для нас важнейшим является кино». Но даже несмотря на идеологический окрас сюжетов в таких фильмах, как «Дочь степей», «Мы здесь живём», «В одном районе», «Песня зовёт» Шакен Айманов показал жизнь казахов в условиях советской модернизации, ярко освещая сохранившиеся традиционные черты материальной и духовной культуры. Кинокартина «Безбородый обманщик» (1964) про фольклорного персонажа Алдара Косе, роль которого сам режиссер и исполнил, и вовсе представляет этнографическую реконструкцию традиционной казахской жизни и быта. Даже, казалось бы, в комедийном фильме «Ангел в тубетейке» (1968), сюжет которого разворачивается в алматинской интеллигентной среде, режиссер иллюстрирует преемственность поколений, сохранение традиций.

Среди всех кинокартин Шакена Айманова отдельного внимания и рассмотрения заслуживает фильм «Земля отцов» (1966), сценаристом которого был поэт Олжас Сулейменов. Стихотворение поэта «Одна война закончилась другой...» содержит краткий пересказ всей сюжетной линии. Кинокартина, удостоенная премий и признаний, является воплощением синтеза мастерства и таланта режиссера и философии сценариста. Как вспоминал поэт,

«Шәкен Айманов обладал редким талантом. Он отдал все свои силы постройке фундамента казахского национального кино. Он был художественным руководителем «Казахфильма», я – главным редактором. На худсовете мы очень часто спорили. Я не всегда соглашался с ним, а он твердо стоял на своем. Многие думали, что после таких горячих дебатов мы перестанем общаться. Но, несмотря ни на что, мы продолжали работать во благо казахского кино. Он был настоящим профессионалом и большим другом» [1].

В поэзии Олжаса Сулейменова выражается мироощущение и мировосприятие казахского кочевника, с искренним интересом и азартом осваивающего все новые и новые пространства как с индустриальной культурой, так и диковинными, экзотичными явлениями. Сознание номада всеобъемлюще, планетарно, сочетает прошлое, настоящее и будущее в едином вселенском потоке. Пространство необозримо, за каждым горизонтом будет новый, а время – бесконечно вращающийся единый цикл. Старое и новое, родное и чуждое сосуществует как данность и неизбежность. Выявляется специфическая диалектика: кочевник, оберегая родное, традиционное, сакральное, соприкасаясь с общечеловеческим, приходит к осознанию важности и то, и другого. Тем самым казах, сохраняя национальное, открывается всему миру, приобщается и воспринимает общечеловеческое.

В фильме «Земля отцов» мировоззрение казахского кочевника содержит экзистенциальную категорию Родины – «кіндік қаның тамған жер», имеющей сакральное значение. В традиционном мировоззрении казаха проявляется моральный принцип, что человек должен жить там, где родился («Өзге елде сұлтан болғанша, өз елінде ұлтан бол»), и похоронен человек должен быть только не иначе как на родной земле. Однако, как было уже замечено, изучая мир, бывший кочевник, для которого непознанный горизонт был постоянным стремлением, приходит к выводу о святости земли повсеместно.

Как сформулировал Олжас Сулейменов в стихотворении «Возвращение», «Земля везде, по-моему, священна» [2, с. 115].

В другом стихотворении «Айналайн» Олжас Сулейменов, рассматривает Землю как пространственную категорию и в то же время вносит в данное понятие глубокое этическое содержание. Трепетное обращение «айналайн» как мировой круговерти и как к дорогому человеку, о котором заботишься,

испытываешь родственные чувства, которому глубоко по-родительски сопереживаешь, поэт относит к Земле.

«Кружись, айналайн, Земля моя!  
Как никто  
я сегодня тебя понимаю,  
все болезни твои  
на себя принимаю,  
я кочую, кружась по дорогам  
твоим...» [2, с. 144].

Подобное отношение к Земле поэт видит у кочевника («Последний ордынец – к последнему морю!»). Единство Земли с ее бесконечной круговертью для всего человечества с центром в Великой степи, единое вмещающее пространство для всех культур и народов, поэт выражает следующим образом:

«под желтым покровом монгольской степи –  
тумены ногаев, болгаров, казахов,  
не зная, что  
Азия западней Запада,  
Запад – восточней Китайского моря,  
а нас хоронили ногами на запад!..» [2, с. 144].

Мировоззрение казаха, изображенное Олжасом Сулейменовым, представил зрителю Шәкен Айманов. Согласно стихотворению «Одна война закончилась другой...», легшее в основу сюжетной линии, старик с внуком направляются из казахской степи в Ленинградскую область с целью вернуть прах сына, погибшего на войне. В товарном вагоне дед и внук Баян едут не одни, с ними молодой проводник Егор, ученый-археолог, возвращавшийся в Ленинград, его невестка тюрколог, свободно говорящая на казахском языке. Дед совершает намаз, бдительно следит за внуком и остальными. Подросток Баян любознателен, многому интересуется у ученого. При этом престарелый археолог любезно готов делиться имеющимися знаниями. Дед, чье поведение всецело выдает традиционное мировоззрение, не понимает окружающих. Старик, не совсем довольный влиянием археолога на подростка, задает ученому вопрос о том, где тот жил. Ученый отвечал, что жил он и в Ленинграде, и в Москве, и на Кавказе, в Берлине. На

что казах-старик с немалой долей презрения называет археолога «колочкой», «перекати-подем», так как «человек должен знать свою землю, очаг, стан, дом, где родился, где кость предков». Однако в понимании археолога нет «твоей, моей земли, что земля общая ... большая земля; людям нужно больше ездить, узнавать эту землю, друг друга; в мире можно еще много исправлять, узнавать». Старик бьет внука по лицу, после того как тот прикоснулся к черепу, которому тысячи лет, бьет по руке, заставляя ее вымыть, так как подросток прикоснулся к ножу, которым уже хмельной проводник Егор отрезал кусочек сала. На первый взгляд удивительно, как люди кардинально разных культур, ментальностей продолжительное время едут в одном товарном вагоне, что и подмечает престарелый археолог («Сколько дней едем вместе, а не знаем друг друга. И не полюбили друг друга, и не возненавидели»). Завидев посреди степи, неизведанный для археологии, объект, ученый становится одержим, мгновенно страстно принимаясь за исследование, он принимает решение сойти с поезда. И казах-старик тепло прощается с археологом и его невесткой, более всего расстроен в этой ситуации любознательный подросток, для которого каждый из его попутчиков становится в той или иной мере родным.

Примечателен в фильме момент, когда престарелый чеченец из депортированных, на крыше вагонов пытавшийся вернуться домой на Кавказ, в очереди за водой заприметив сосуд для совершения омовения в руке старика-казаха, становится возле него. Они оба мусульмане, один едет за прахом сына, чтобы похоронить его в родной степи, другой, чувствуя приближение смерти, пытается вернуться в родные горы. Любовь к Родине переполняет их обоих, вера и традиции придают им жизненную силу. Из диалога старика-казаха и чеченца тоска и чувство долга предстают экзистенциальными категориями.

Взор подростка встречает индустриальные регионы, город Москву, он удивляется, воодушевляется. Добравшись до нужной станции, пройдя путь до деревни, под которой его отец героически погиб, его радушно принимают местные жители. Он находит братскую могилу, в которой вместе с другими бойцами похоронен и его отец. Тогда Баян и осознает, что «Земля везде ... священна».

Статья подготовлена в рамках реализации проекта BR21882209-ОТ-23 «Информационно-идеологические воздействия на массовое сознание в Казахстане: риски и возможности».

## ЛИТЕРАТУРА

- 1 Жандаулетов В. О делах киношных // <https://mysl.kazgazeta.kz/news/15586>
- 2 Сулейменов О. Эссе, публицистика. Стихи, поэмы. Аз и Я. – Алма-Ата: Жалын, 1990. – 592 с.

## «БІЗ ОСЫНДА ТҰРАМЫЗ» КИНОФИЛЬМІНІҢ НЕГІЗІНДЕ ТЫҢ ИГЕРУДІҢ ОСАЛ ЖАҚТАРЫН КӨРСЕТУ ӘРЕКЕТІ

АКШАНОВА А. М.  
оқытушы, «Қазақстан тарихы» кафедрасы,  
Торайғыров университет, Павлодар қ.

«Біз осында тұрамыз» 1956 жылы Алматы киностудиясында Матвей Володарскийдің қатысуымен қазақтың тұңғыш режиссері Шәкен Айманов түсірген кеңестік әлеуметтік драма жанрындағы көркем фильм. Фильм сюжетінде 1954 жылы партияның шақыруы бойынша, санырау Қазақ даласына КСРОның түрлі аймақтарынан комсомол-жастар жасақтарының келуі баяндалған. Жергілікті тұрғындардың «бұл соқамен таныс емес, жабайы жер» деген ескертулері, ынталы жігіттер мен қыздарды тоқтатпады. Фильм барысында тың игерушілер қатал табиғатпен ғана емес, сонымен қатар жергілікті шенеуніктердің қулығы мен арандатушылығымен кездеседі. Фильм ретроспективті тұрғыда Шәкен Аймановтың ең жақсы жұмысы болып бағаланып, Бүкілодақтық бірінші кинофестивальде арнаулы сыйлыққа ие болды. 1963 жылғы «Кино өнері» – кино өнеріне арналған аналитикалық материалдарды жариялайтын кеңестік журналда, аталмыш бейнебаян туралы «Бұл фильм, жалпы алғанда, баспа және көрермен арасында оң баға алды, басты кейіпкерлердің сәтті таңдалуы, Шәкен Аймановтың өзі аудандық комитет хатшысы ретіндегі тамаша актерлік шеберлігі, фильм тақырыбының қоғамдық тұрғыдан ауқымды» деп бағаланды. [1]

Фильмнен, кеңес патриясының қатаң цензурасына қарамастан, тың игерудің осал жақтарын елемендігін байқауымызға болады. Жалпы кинодағы цензура кинематографтың пайда болуымен қатар етек алған. Киноөнер пайда болысымен қарқынды дамыған, жана, жас режиссерлердің есімдері жылдан жылға көбейген, және олар қозғаған тақырыптар үкімет басындағыларын қанағаттандырмаған кездері де болған. КСРОда киноөнерге байланысты цензураның пайда болуы мен дамуына тоқтасак, мемлекеттің кейбір режиссерлері

кейде партияның саясатына қайшы келуімен, пацифизм, әлеуметтік теңсіздік, жұмысшылар табын насихаттау т.б. тақырыптарды қозғауға мүмкіндік бермеуге байланысты пайда болды. Фильмдерді цензурадан өткізу жұмысымен бірден бірнеше орган қадағалау және бақылау жұмыстарымен айналысқан. Мысалы, Мәскеу Кеңесі 1918 жылы «Кинематографтарға цензура туралы» арнайы қаулы шығарды, ал 1923 жылдан бастап Әдебиет және баспа жөніндегі бас басқарма спектакльдер мен репертуарларды бақылау жөніндегі бас дирекция деп аталатын арнайы бөлім құрылды. Сондықтан, бұл заңдар жұмыс істей бастаған уақыт, мемлекет саясатын ілгерілетуге көмектесетін картиналардың шығуымен ерекшеленді. Саяси астарына қарамастан, бүгінде кеңестік дәуірде түсірілген фильмдер әлемдік классика болып саналады. Кеңес дәуірі Қазақстан кинематографының қалыптасу уақыты болып саналады [2, с.34].

Бір жағынан, кинодағы цензура фильмдерге айқындық қосып, режиссерлерді цензураны айналып өту жолдарын ойлап тауып, өздерінің шығармашылық мүмкіндіктерін барынша арттыруға мәжбүр етті. Екінші жағынан, кез-келген өнерде моральдық шектеулер болуы керек, бірақ жұмыс барысын толығымен шектеуге болмайды. Мүмкін цензура тіпті ішінара дәрменсіз және пайдасыз шығар, себебі қай уақытта болмасын барлық саладағы шығармашылық адамдар қойылған шеңберден шығу амалдарын іздестіреді [3, с.17].

«Біз осында тұрамыз» фильмі Көкшетау облысы Симферопольский ауылында түсірілді. Тың игеру науқаны ҚазКСРның 6 облысында, соның ішіне Көкшетауда жүргізгендіктен, фильмдегі сюжет ерекше ақылға қонымды болып көрінеді. Тың игеру Қазақстанның ауыл шаруашылығы саласына едәуір ықпал етті. 1954–1960 жж. арасында азық-түлік мәселесінің ішінара шешілуі, елге әр түрлі жастағы және түрлі мамандық иелерінің ағымы (механизаторлар, агрономдар, құрылысшылар, инженерлер, дәрігерлер, мұғалімдер, тіпті мәдениет және өнер қызметкерлері), Қазақстанда ауыл шаруашылығының техникалық жабдықталу деңгейінің өсуі, ауылшаруашылық өнімділігінің артуы, ауылдағы әлеуметтік инфрақұрылымның дамуы, ондаған жаңа қоныстар мен қалалар пайда болуы, ондағы 750-ге жуық мектеп, 19 миллион шаршы метрден астам тұрғын үй салынуы тың игерудің сөссіз артықшылығына жатады. Қарастырылып отырған фильмде тың игерудің оң жақтары партия талабына сай айқын көрсетілген. Фильмнің бай және шынайы атмосферасы

тарихи кезеңнің шынайылығын жеткізеді, бұл көрерменге оқиға уақыты пен орнына толығымен еруге мүмкіндік береді. Табиғат қолайсыздығына, Қуаныш Қорқытов кейпіндегі жергілікті шенеуніктер арандатушылығына қарамастан ынтазар жастардың «бірлесіп артқан жүк жеңіл» демекші, ерен еңбекке деген көтеріңкі көңіл күйменен талпынысынан, тың игеру науқанының ел азаматтары арасында насихаттаудың нақты әрекеті екендігін көреміз. Мемлекет тарапынан тың игерушілерге барар жеріне дейін берілетін жеңілдіктер, әйелдерің ерлердің мамандықтарын игеруі, КСРОның түрлі аймақтарынан халықтың жаппай ағылуы, кейін бұл халықтардың жергілікті қазақ халқымен ассимиляцияға түсіп сіңісуі т.б. күн тәртібіндегі оқиға қатары жақсы көрсетілген.

Аталмыш мегажоба партия көрегендігі, мемлекет жеңісі ретінде дәріптеліп келді. Ал оның көлеңкелі жағы туралы ештеңе айтылмады және айтылуы да мүмкін болмады. Алайда, режиссер қазіргі таңда баршамызға мәлім тың игерудің осал жақтарын көрсетуге талпынғанын жасырын оқиға қатарынан байқауымызға болады. Мысалы, жұмыс қолдарының жетіспеушілігі фильмнің алғашқы минуттарында қар астыдағы еңбек құралдарын шығарған көрінісінде берілген. Сонымен қатар, фильмнің алғашқы 40 минутынан, әлеуметтік мәселелердің өткір тұруы: тұрғын үй мәселесінің шешілмегендігі совхоз директорының механизатор үйіне келіп әңгімелесуі, жалақы төмендігі совхоз директоры тракторист пен механизатормен араздасуы, машина-трактор станцияларының жетіспеушілігі т.б. көрсетілген. Фильмнің аяғына қарай аталмыш мәселелер шешілгенімен, тың игерудің уақытты және зерделеу жұмыстарын қажет ететін осал жақтары, іздемпаз көрерменге айқындалған. Жалпы, сарапшылар мен тарихшылардың көпшілігі тың жерлер асығыс игерілді, кейде ұтымды тәсілдер де ескерілмеді деген орынды пікірді ұстанады. Себебі аталмыш асығыстық пен маман кеңестеріне құлақ аспағандық салдарынан көптеген келеңсіздіктер орын алды. Қолданылған жұмыс әдістерінің мақсатқа сай келмеуі, жан-жақты дайындықтың болмауы, кешірілмес асығыстық тың игеру науқанына деген оң пікірдің қалыптасуына кері әсерін тигізді. Мысалы фильмде көрсетілген жердің кебу процесі, жер қабатының қаттылығына қарамастан тың игерудің жүргізілуі, кейін экологиялық жағдайдың күрт нашарлауына себепшілердің бірі. Аса көп территория жыртылып, нәтижесінде бұл жер егістікке жарамсыз болып қалды. Топырақ эрозияға ұшырап, жердің құнарлылығы азайды.

Сонымен қатар, фильмде тың игерудің келесі осал жағы мал шаруашылығының артта қалу мәселесі де көрініс тапты. Фильм аяғына таман совхоз басшысымен Шәкен Кенжетайұлы өзі сомдаған облыстық комитет хатшысы Беисов кейіпкерлері арасындағы диалогтан көруімізге болады. «Жолдас Беисов көңіліңіз аздап тынышталды ма?» дегеніне «Қателесесіз, керісінше, Сізге тыныш жатып ұйықтауға рұқсат етілмейді. Астықтың әйрене маңызы зор, бірақ халыққа ет, сүт керек. Бүгінде ол үлкен міндет» деген жауабы, астық өндіру мақсатымен миллиондаған гектар жер жыртылғандықтан, малдың жайылымы, жемшөп дайындайтын жерлер азаюы мәселесін режиссер түсінгенін көреміз.

Тың игеру жылдары Қазақстанға жаппай 2 миллионға жуық халық ағылды. Мемлекет тарапынан еңбекшілерге елеулі жеңілдіктер көрсетілген, сондай-ақ өндірістік жоспарды орындаған совхоз жұмысшыларына және олардың еңбек сіңірген жылдары үшін елеулі сыйақылар беру арқылы тың игеруге қолдау көрсетілді. Тың игерушілер қоныстану орнына жеке мүлкімен тегін көшіп келді, отағасына бір жолғы берілетін ақшалай жәрдем келемі 500–1000, ал отбасының әр мүшесіне берілетін жәрдем келемі 150–200 сом болды, үй салуға 10 жылға 10 мың сом несие берілді (оның 35 %-ын мемлекет өз мойнына алды), мал алуға 1500–2000 сом көлемінде несие берілді, 1,5 центнер астық немесе үн түріндегі азық-түлік қарызы беріліп, тың игерушілер ауыл шаруашылығы салығынан 2–5 жылға босатылды. Фильмде ағылған халықтың ішінде барлығы да асқақ арман мен жалаң ұранның жетегінде келген жастар емес, ішінде жеңіл олжа іздеген, кездейсоқ кейіпкерлері де бар [4].

Тың игеру жылдары қазақ халқының салт-дәстүрі, мәдениеті, ұлттық руханияты ескерілмеді. Қазақ мектептері, балабақшалар, қазақ тіліндегі газет-журналдар азайды. Қазақ тілінің қолданылу аясы тарылды. Тың игеру жылдары келген өзге ұлт өкілдеріне берілген артықшылықтар қазақ халқын елеулі көрінісіне жауап ретінде, режиссер бейнебаян барысында қазақтың дәстүрлі музыка, ән-күй, би, ұлттық киім, дастархан жаю, қонақ күту көріністері орын тапқан. Фильмде жастардың кешкі отырысында қазақ халқының «Қамажай» атты әнінен атауын алған, би өнері орындалған көрініс бар. Би мен әнді орындаған қазақ қызы ұлттық киімде, шашы өрілген, ұлттық әшекейлермен көмкерілген. Биде нәзік іс-қимылдар, қол, бас, дененің бір қалыптылығы көрсетілген, әннің сөзі мен әуенін орындағанда әсем дауысын естиміз. Сонымен қатар, фильмдегі көріністің бірінде Құрманғазы Сағырбайұлының «Сарыарқа» күйі

естіледі. «Сарыарқа» қазақтың дәстүрлі музыкасының шыңында тұрған шығармалардың бірі. Ұлттық өнерімізді әлемге танытқан бұл күй ұлы күйшінің туған жеріне, қазақтың кең даласына деген махаббатынан туған туынды. Қуғын-сүргінге ұшырап жүрген шағында жазылған Құрманғазының «Сарыарқасы» бүкіл қазақ халқының еркіндікке, азаттыққа деген құлшынысының көрінісіндей. Қазақ халқының қонақжайлылық тақырыбы өз орынын тапқан. Бұл қазақ даласына болашақ «Қайрақты» совхозының басшылығы келгендегі ұлттық тағамдары бар дастархан жайылуынан көреміз.

КСРО-да бұқаралық ақпарат құралдарының барлық салаларын, соның ішінде киноны бақылайтын орталықтандырылған цензура жүйесі мазмұнды ресми идеологиямен үйлесімділікке қатаң түрде сәйкесінше болуы, түсірілген фильмдер коммунизм принциптері мен Кеңес өкіметінің идеалдарына сәйкес келуі керектігіне қарамастан, Шәкен Кенжетайұлы «Біз осында тұрамыз» филіменен бір ғана тың игеру тақырыбында қаншалықты тарихи дерек табуымызға болады. Режиссер тың игеру тақырыбында ресми айтылуға рұқсат берілмеген мәселелерді фильмде жасырып, дәлгір көрерменге жеткізе алды. Жетпіс бір минуттық бейнебаянда әлемуеттік мәселелермен қатар, қазақ халқының салты мен дәстүрі тақырыбын орын тапқан. Осыдан келе біз, Шәкен Кенжетайұлы Айманов ұлт жанашыры, аса дарынды суреткер актер, ойшыл режиссер ретінде қазақтың сахна өнері мен кино өнерінің қалыптасып, шыңдалуына айрықша ықпал еткен, өшпес із қалдырған дара дарын иесі екендігіне көз жеткіземіз.

#### ӘДЕБИЕТТЕР

- 1 <https://www.oner.kz/cinema/view/3024-kazak-cinosynnyng-tarihy-iii-5>
- 2 Б.Нөгербек, Г.Наурызбекова, Н. Мұқышева «Қазақ киносының тарихы», Алматы, «Издат-Маркет», 2005.
- 3 Қ.Сиранов, «Кино, жылдар, ойлар», Алматы, «Өнер», 1983.
- 4 [https://el.kz/content-3618\\_2866/](https://el.kz/content-3618_2866/)

## ШӘКЕН АЙМАНОВТЫҢ ФИЛЬМОГРАФИЯСЫНДАҒЫ ҚАЗАҚТЫҢ ЭТНОГРАФИЯСЫ

БЕЙСЕНБІ Т. А.

студент, Торайғыров университет, Павлодар қ.

Шәкен Аймановтың фильмографиясы қазақ мәдениетінің әртүрлі тармақтарын қамтиды. Бірақ қазақтың этнографиясы көбінесе Шәкен Аймановтың «Алдар Көсе» деген кинофильмінде ғана кездеседі. Бұл кинофильмінде басты рөлде Шәкен Аймановтың өзі ойнайды.

Шәкен Аймановтың бұл кинофильміндегі этнографиясы мәдениеттің екі түрінен де көре аламыз.

Біріншісі ол рухани мәдениет. Бұл кинофильме Шәкен Айманов қазақ халқының ауызекі әдебиетінің бүкіл байлығын көрсетеді. Алдар Көсе қазақ жұртының халық ертегілеріндегі басты кейіпкерлердің бірі боп табылады. Алдар Көсені қазақ жұртының халық ертегілерінде жалпы кейіпкерлердің «трикстер» деген түріне жатады. Жалпы мифтер мен аңыз-әңгімелердегі трикстердің архетипі әр халықтың дерлік фольклорында кездеседі. Бұл кейіпкерлерге тентектік, сотқарлық, бейбақтастық пен бұзушылық секілді қасиеттер тін болады. Ал Шәкен Айманов өзінің «Алдар Көсе» деген кинофильмінде қазақ халқының фольклоріндегі басты трикстердің архетипін жан-жақты ашуға тырысқан еді.



Сурет 1 – «Алдар Көсе» кинофильмінің кадры

Сонымен қоса Шәкен Аймановтың «Алдар Көсе» кинофильмі Алдар Көсенің архетипін жан-жақты ашумен қазақ халқының дәстүрлі көшпенді өмір салты да көрсетілген. Бұл кинофильмнің декораторлары сол кездегі қазақтардың киген киімін аутентикалық түрде көрсету үшін бар күшін жұмсаған еді. Бірақ Шәкен Айманов сонымен қоса қазақ халқының дәстүрлі көшпенді қоғамындағы әртүрлі әлеуметтік топтарға жататын қазақтардың менталитетін жақсы көрсетуге тырысқан. Бірақ Шәкен Аймановтың бүкіл фильмографиясы тоталитарлық заманның киносына жатқызуға болғандықтан, әрине, байлардың бұл кинофильміндегі кейіпі сол замандағы кеңестік идеологияға сай көрестелген еді. Яғни, бұл кинофильмде байлар қарапайым халықты қанап отырған жалқау ақымақтар ретінде көрсетілген болатын [1, бб. 164–166].







В 1953 году ШакенКенжетаяевич перешел из театра в кино. Мысль о работе в кино у него возникла гораздо раньше, и в течении нескольких лет он изучал специфику киноискусства, снимаясь в фильмах, просматривая и анализируя лучшие советские и зарубежные фильмы, изучая теорию кино.

- «Мой переход из театра в кино связан с моим страстным желанием как можно шире и глубже показать преобразования, которые произошли и происходят в родном крае», – рассказывает ШакенКенжетаяевич. – «Я люблю театр, но театр не может охватить столько зрителей, сколько кино. Спектакль идет в одном театре. А фильм смотрят десятки тысяч. Мой фильм «Наш милый доктор», например, демонстрировался во многих странах и его знают 50 миллионов человек. Это значит, что 50 миллионов познакомились с искусством моего народа, с его талантливыми певцами и музыкантами»[1, с. 37].

Работая в театре, Айманов снимался и в кино. В фильме «Райхан» (1940) он исполнил роль Сарсена, в фильме «Белая роза» (1942) – роль фронтовика; в фильме «Песни Абая» (1945) – роль Шарипа, в фильме «Золотой рог» (1948) – роль Жакана Досанова, в фильме «Джамбул» (1954) – роль Джамбула.

Он снимался в фильмах, постановку которых осуществляли опытные режиссеры, как Е. Дзиган, Г. Рошаль, Е. Арон. В процессе создания этих фильмов он учился у этих мастеров, постепенно накапливал знания и опыт, вникая не только в специфику работы актера в кино, но и в технологию производства фильмов.

Из всех ролей исполненных за эти годы Аймановым в кино, наиболее интересны и значительны роли Шарипа и Джамбула.

Фильм «Песни Абая» рассказывает о жизни великого казахского поэта и мыслителя Абая Кунанбаева. В этом фильме были заняты почти все ведущие актеры Казахского академического театра драмы. Роли по драматической нагрузке не равнозначны. Самую сложную, противоречивую роль исполняет в этом фильме ШакенАйманов. С первого появления на экране и до последнего кадра Айманов ведет роль уверенно и убедительно. Айманов в роли Шарипа показал не только способность к перевоплощению, но и умение пользоваться чисто пластическими средствами для лепки образа [1, с. 63].

Большой творческой удачей Ш.Айманова явился созданный им образ Джамбула. Роль Джамбула очень сложная не только потому, что в начале фильма акын – влюбленный акын – влюбленный юноша, затем зрелый мужчина и, наконец, мудрый старец.

Ш. Айманов стремиться передать не только внешние, чисто портретные изменения облика акына, но и внутреннее развитие образа.

Говоря о фильме «Джамбул», – писала газета «Известия», – хочется отметить успех исполнителя главной роли артиста ШакенаАйманова. Искренней и увлеченной игрой он заставляет зрителей забыть, что перед ними на экране актер. Мы словно видим самого Джамбула, пламенного народного певца Казахстана. Его лицо, глаза, руки, манера говорить и действовать настолько убедительны, что зритель на протяжении всей картины как бы забывает об актере-исполнителе, и перед ним встает образ живого Джамбула, мудрого человека, поэта и гражданина-патриота, сына своего народа...

Свою режиссерскую деятельность в кино ШакенАйманов начал с фильма «Поэма о любви». Постановку этого фильма он осуществил вместе с К. Гаккелем. Фильм – экранизация пьесы «Козы-Корпеш и Баян-Сулду», подлинного шедевра социально-бытового эпоса казахского народа. В нем повествуется о любви Козы и Баян, о трагической гибели юных влюбленных и в ярких образах раскрываются корни этой трагедии.

Открывается прозрачный шелковый занавес и перед взором зрителя предстают декорации с двумя юртами, напоминающими театральную сцену. На их фоне виден старик, произносящий монолог. Это богатый и скупой Карабай (Серке Кожамкулов). Ему предстоит выдать замуж прекрасную дочь Баян и он исполнен тревоги. В одной из юрт две женщины напоминают ему о Козы, молодом человеке, которому Баян была обещана в жены, когда Козы и Баян еще были детьми. Появляется группа всадников. Их предводитель – Кодар (НурмуханЖантурин), жестокий воин, который хочет заполучить Баян себе. В то же время Баян окружена группой девушек. Иногда женская и мужская группы вступают в остроумные, а порой и серьезные словесные перепалки. Козы охотится в горах, где позже происходит его случайная встреча с Баян. Оба сражены взаимным чувством. Обещание, которое дали их отцы 17 лет назад, решает их судьбу: они не только предназначены друг другу, но и любят друг друга. И все же, Кодар и его злой советник делают все, чтобы разрушить священный обет. Кроме того, после смерти отца Козы лишается богатства, и по своему общественному уровню он не ровня Баян. Кодар и его люди встречают Козы и его друзей в степи и вызывают их на бой; Козы одерживает победу и везет связанного врага в юрту возлюбленной. Однако позже, во время второго поединка между соперниками

уязвленный Кодар оплачивает за великодушные Козы тем, что вонзает кинжал ему в спину.

При поверхностном взгляде может показаться, что пьеса ставит акцент на классовом аспекте истории: бедняк Козы представляет собой жертву несправедливости, но тем не менее сохраняет силу духа и достоинство, а Карабай, отец Баян, как и Кодар – представители богатого сословия. Однако на этом современная, квази-советская трактовка легенды исчерпывается: ведь закон степи существовал как для богатых, так и для бедных, и клятва, данная когда-то отцами Козы и Баян, не могла быть нарушена по чьей-то прихоти или экономическим соображениям. Более того, ревнивого Кодара толкает на совершение преступления не столько низкий статус его соперника, сколько его собственная неспособность принять судьбу и понять чужую любовь и терпеть счастье других. Его агрессивность выдает сущность его характера, а не признак классовой принадлежности.

Так же очевидно, что и богатые, и бедные герои поддерживают Баян и Козы в их стремлении друг к другу. Таким образом, классовое измерение в сюжете в конечном счете оказывается вторичным. Трагедия влюбленных вызвана человеческим эгоизмом и упрямством тех, кто не может примириться с неизбежным. Этот мотив вновь появится в более поздних работах казахских режиссеров, например, в «Кыз-Жибек» Султана Ходжикова (1971) и «Жаужурекемын бала» Акана Сатаева (2011). Примечательно то, что классовый аспект совершенно отсутствует в этих более поздних картинах [2, с. 15].

После окончания работы над фильмом «Поэма о любви» Шакен Айманов совместно с К. Гаккелем сразу же взялся за постановку картины «Дочь степей». В фильме показана сложная, полная переживаний и страданий, счастливых и радостных моментов жизнь простой казахской женщины прошедшей большой тернистый путь от батрачки до научного сотрудника.

Актеры фильма рисуют жизнь Нуржамал в неразрывной связи с историей становления развития родной республики. Перед зрителем проходит насыщенный богатыми событиями большой отрезок истории от первых дней советской власти до победы в Великой Отечественной Войне. В центре событий – судьба героини, олицетворяющая образ возрожденного Великим октябрём казахского народа. В фильме Айманова легко распознать пережитки кино сталинской эпохи. Хотя в этом фильме портреты Сталина встречаются гораздо реже, чем в фильмах 40-ых годов, а

в диалогах покойный вождь вообще не упоминается, некоторые сцены напрямую связаны с прошедшей исторической эпохой. Тем не менее, несмотря на некоторое приукрашивание и идеологические предубеждения, главная сюжетная линия о девушке, которая вышла из самых низов и получила шанс развить свой профессиональный потенциал, очень реалистична.

Большое общественное звучание фильма «Дочь степей» в том, что художественная кинематография Казахстана стремилась создать фильмы, в которых главными были бы социальные мотивы, раскрывающие путем обобщения общественные, экономические, культурные преобразования, произошедшие в Казахстане за годы Советской власти [2, с. 16].

Третий полнометражный фильм Айманова был посвящен целине. Он вышел под названием «Мы здесь живем». Сценарий был написан Владимиром Абызовым и Шахметом Хусаиновым в соавторстве с известным московским сценаристом Михаилом Блейманом. Премьера фильма состоялась в ноябре 1956 года в Алма-Ате, а дублированная версия фильма была показана в Москве в марте 1957 года.

Само название фильма может вызывать разночтения и звучит двусмысленно. Сначала кажется, что «Мы здесь живем» просто указывает на то, что миллионы гектаров не вспаханной земли в Казахстане, которые во время кампании освоения целины возделывались с небывалой скоростью, были малонаселены. В таком ракурсе главная проблема советского руководства виделась в создании минимально приемлемых условий жизни для десятков тысяч людей, которые должны были не только возделывать эту «целину», но и остаться там жить. Концовка фильма Айманова как будто подтверждает такую трактовку названия фильма: после разрешения всех крупных конфликтов члены комсомольской бригады встречают автобусы, которые везут новичков из разных городов – «Ленинграда, Пскова, Сталинграда. На вопрос новоприбывших «а вы откуда?» один из членов бригады отвечает: «Мы из поселка Комсомольский – мы здесь живем». Иными словами, фильм завершается утверждением принадлежности к этой земле «завоевателей» этих территорий, так называемых целинников, превративших ее в свой дом во благо.

Однако название фильма также можно истолковать как относящееся к тем коренным казахам, которые уже живут на этой территории в своих селах на протяжении столетий. Таким образом,

название фильма могло бы звучать так: «Это мы здесь живем!» Иными словами, вместо того, чтобы одним махом превратить «целину» в родину пришельцев, акцент мог бы быть сделан и на праве тех, кто с незапамятных времен уже считал ее своей Родиной. Учитывая, что Айманов всю свою жизнь был предан делу коммунизма и партии, членом которой он являлся, такую откровенную политическую провокацию трудно себе представить. Но выбор двусмысленного названия, безусловно, наводит на определенные мысли. Тем более, что конфликты между коренным населением и новоприбывшими комсомольцами формируют основные сюжетные линии в «Мы здесь живем». На основании многочисленных заявлений можно смело предположить, что Айманов не хотел, чтобы его казахская Родина была представлена в виде пустой, безнациональной «территории». Поэтому семантическая двусмысленность названия вполне могла быть преднамеренной. По крайней мере, так кажется, в свете заявления, сделанного Аймановым десять лет спустя.

В статье 1965 года в журнале «Искусство кино» Айманов обсуждал тему «целины» с национальной точки зрения и задавал полемические вопросы:

«Разве там, где строились новые совхозы, не кочевали веками казахи-скотоводы? Разве местное население не встречало самым радушным образом молодежь, приехавшую из других мест по зову партии в Казахстан? Разве в деле освоения целины казахи оказались в роли посторонних наблюдателей? А какое отражение это получило в кино?».

Примеряя все эти вопросы к картине 1956 года, режиссеру не в чем каяться: он действительно обращался к этнокультурным сдвигам, которые принес на казахскую родину Айманова приток сотен тысяч новых жителей. Действительно, новым является представление Казахстана и его народа в образе помощника – незаменимого и совершенно уникального в своей национальной самобытности, что и подтверждает преднамеренность семантической неоднозначности названия фильма. Действительно, в фильме «Мы здесь живем» непростой этнический вопрос не замалчивается, а выносится на поверхность.

Не удивительно, что фильм «Мы здесь живем» содержит некоторые элементы романтизма освоения целины, который был так популярен в советской литературе и кино середины 50-ых годов. Однако Айманов им не злоупотреблял.

Картина «Мы здесь живем» была тепло принята зрителем, художественной общественностью. На первом Всесоюзном кинофестивале она признана лучшим фильмом о целине и удостоена специального диплома [4, с. 38].

Фильм «Наш милый доктор» (1957) – первая самостоятельная режиссерская работа Шакена Кенжетеавича Айманова. Фильм знакомит зрителей с казахским искусством. Традиционная форма картины – фильм-концерт.

Сотрудники и отдыхающие в доме отдыха решают отметить шестидесятилетний юбилей главного врача. Физрук дома отдыха Бибигуль предлагает устроить большой концерт. Она считает, что в нем охотно примут участие известные певцы, отдохавшие здесь и лечившиеся у доктора, которого любят и уважают.

В фильме «Наш милый доктор» хороший актерский ансамбль. Пожалуй, это первый казахский фильм, где представлены почти все ведущие актеры нашей республики. Многие из них снимались впервые.

Выразительны песни, мелодична музыка композитора А. Зацепина. В фильме удачно использованы пейзажи окрестностей Алматы. Первая самостоятельная режиссерская работа Шакена Айманова – явилась серьезной творческой удачей.

В 1970 году Шакен Айманов сделал фильм «Ангел в тубетейке». Это тоже комедия, как и фильм «Наш милый доктор».

Шакен Айманов придает важное значение литературной основе фильма. Сценарий фильма «Алдар-Косе», Шакен Айманов почти переписал заново. Произведение стало композиционно стройным, а образ главного героя, Алдара-Косе, приобрел ясность, конкретность.

В этом фильме Айманов выступает в трех качествах: соавтором сценария, режиссером-постановщиком, исполнителем главной роли. Алдар Косе – важный представитель казахского фольклора, шутник, которого не страшат трудные времена и который использует свою находчивость в борьбе с местными властями.

Шакен Айманов не является режиссером одного определенного жанра и он принадлежит к той группе кинорежиссеров, которые имеют круг излюбленных тем и подчиняют выразительные средства раскрытию этих тем.

Все эти фильмы построены на казахстанском материале. Это не случайно. Показывая судьбы отдельных людей, Шакен Кенжетеавич делает попытку создать образ родной республики, сказать о тех изменениях которые произошли в ее жизни.

В интервью с корреспондентом журнала «Советский экран» Шакен Кенжетаетович сказал: «...вот археологи открывали новый глубинный пласт в истории моего народа. Оказывается на земле, которая издревле считалась землей кочевников, в IX веке существовал город Отрар. Он был равен Бухаре и Самарканду. Хотелось бы, чтобы такие глубинные пласты открывали не только археологи, но и казахские кинематографисты. Наша кинематографическая зима кончилась, наступает весна и жаркое лето. И пусть оно не кончается долго...» [3, с.30].

#### ЛИТЕРАТУРА

- 1 СирановК.. «Шакен Айманов – актер и режиссер кино» – А.: Жазушы, 1970 г. – с. 34-77;
- 2 Сулькин М. «Казахское кино», А.: Жибек жолы, 1989 г. – с. 15-32;
- 3 КаскабасовС.«Золотая жила – истоки духовной культуры» – А.: Елорда, 2000г. – с. 29-30;
- 4 Сыгай А. «Сценическое искусство», А.: Гылыми, 2010 г. – с.38;

### ШӘКЕН АЙМАНОВ ТУЫНДЫЛАРЫНДАҒЫ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР КӨРКЕМДІГІ

ЗЕЙНУЛИНА А. Ф.

ф.ғ.к., профессор, Торайғыров университеті, Павлодар қ.  
ТАШЕКОВА А. Т.

пед.ғыл.магистрі, аға оқытушы, Торайғыров университеті, Павлодар қ.

Шәкен Айманов қазақ өнерінің шоқтығы биік тұлғасы, талантты актері әрі режиссері. Ол ұлттық театр өнері мен кино саласының қалыптасуы мен дамуы үшін бүкіл ғұмырын арнаған сұңғыла жан. Қазақ Елі осынау ардақты ұлымен мәңгі мақтана береді. Қазақ киносындағы ұлттық режиссураның дамуына өлшеусіз үлес қосқан төрт классик Мәжит Бегалин, Абдолла Қарсақбаев, Сұлтан Қожықов болса, солардың бірегейі – Шәкен Айманов есімі бәрінен бұрын қазақ киносы тарихында тұңғыш рет ұлттық киноны түсірген адам ретінде және оны барынша биікке көтерген талант ретінде ел жадында мәңгілік сақталары хақ!

Шәкен Айманов кішкентай кезінен жездесі Қали Байжановтың әндерін тыңдап өсті. Ел тәрбиесін ұғымталдығымен бойына жинады. Ауыл мектебін бітірген соң, 1924 жылы Шәкенді үлкен

ағасы Қажымұрат Семейге оқуға алып кетеді. Өзі мұғалім болған соң, Шәкенді де мұғалімдікке тартады. Әуелде Казкоммунаға, кейіннен Халық ағарту институтына оқуға түсірген. Осы институтта оқып жүргенде Шәкеннің қолынан домбыра мен мандолина түспей, неше түрлі көркемөнер үйірмелеріне қатыса жүріп, мәдениет үйінде Жұмат Шаниннің «Арқалық батыр» спектаклі өнер өміріне жолдама берді.

Шәкен Аймановтың алғашқы баспалдағы театрдан басталды. Ш. Айманов өз шеберлігімен театрда бәрін де мойындата білген өнер жұлдызы болды. Театр сахнасында болсын, кино әлемінде болсын, Шәкен Аймановтың қатысқан ортаның бәрі ерекше қызықты, мазмұнды болды. Шәкен ойнаған Хлестаков («Ревизор»), Ақан сері («Ақан сері-Ақтоқты»), Кассио («Отелло») рольдері мәңгілік бейнелер болып қалды. Актер ретіндегі талантына оның жиырма жылдай театр сахнасында ойнаған рольдері куә. Ол ойнаған әрбір роль өзгеше бір әлем, өзгеше бір күдіретті паш ететін кеңістік. Петруччио, Ақан сері, Абай, сияқты сан ролдері көрерменін еш жалықтырмады. Кинорежиссердың «Алдаркөсе», «Атамекен», «Тақиялы періште», «Атаманның ақыры» және т.б. фильмдері шын мәнінде қайталанбас туынды болып қалды. Экранға шыққанына жарты ғасырға жуықтаған «Тақиялы періште» фильмі әлі күнге көрерменін еш жалықтырған емес. Қырық жылдан астам уақытта бірталай ұрпақ ауысты. Еңбектеген баладан еңкейген кәріге дейін «Тақиялы періштенің» әрбір эпизодын жатқа біледі. Кино арқылы бүтін бір ұлтты тәрбиелеуге болады. Кино мен театр туындысы – ұлт мүддесі мен ұлттық идея.

Шәкен Аймановтың киноға келу тарихы да өте қызық. Режиссер өз естелігінде: «Соғысқа дейінгі кезең. Киноға түсуге кино алаңына келдім. Бұл 1937 жыл болатын. Қастек ауылында Амангелді Иманов туралы фильм түсірілді. Режиссеры – М. Левин. Бір сағат қана тамашалауға келгем. Бірақ, кино алаңынан кете алмадым. Күні бойы осында жүрдім. Режиссерге келіп, өзіме роль беруін өтініп едім, ол маған ролдердің бәрі тарқатылып қойғанын, массовкада сарбаздың қатарында болуымды өтінді. Сарбаз болса, несі бар. Өзіме костюм дайындап, опа-далапты да өзім әзірледім. Сол күні мені түсіріп алды. Сол күннен бастап, менің киноға деген ерекше махаббатым оянды. Әрбір дүйсенбі күні кино түсіру алаңына келіп жүрдім. Қолымнан келген шаруаларды атқара беремін. «Алда тағы кино түсіретін болсам, саған міндетті түрде роль беремін», – деп өз уәдесін берді М. Левин. Режиссер өз уәдесінде тұрды. Мұхтар

Әуезовтің сценарийі бойынша түсірілген «Райхан» фильмінде Сәрсеннің рөліне бекітті. Осылайша, мен кино актер болдым», – деп жазады.

Ш.Айманов өзінің киноға кездейсоқ келмегенін айтады. «Мүмкін, мен кино алаңына кездейсоқ келген шығармын. Мүмкін, мен киноға түскім де келген шығар. Бірақ, олар менің дарынымды танып, байқауы үшін ерекше еңбек еттім. Бар күш-жігерімді жұмсадым», – дейді. Болашақ режиссердің Сәрсеннен кейінгі ойнаған рөлі – «Абай әніндегі» Шәріп бейнесі. «Абай әніне» Шәкенді алып келген Қалибек Қуанышбаев болды. Аймановтың бағын жандырған рөлдің бірі – Жамбыл бейнесі. Жамбыл рөліне Шәкен Аймановтың бекітілуінің өзі бір талай әңгімеге арқау боларлықтай еді. Әуелде режиссерге Шаймұхамедтің ролі тиген екен. Түсірілім басталар сәттен Е.Арон Аймановтың ерекше талантын байқап басты ролді еш күмәнсіз оған тапсырады.

Шәкен Аймановтың кино әлеміне енуімен кинодраматургия атты қиын да күрделі жанр қазақ киносына көп қиындықтарын да жаңалықтарын да әкелді. 1945 жылдан 1952 жылға дейін Қазақстанның киноиндустриясы тоқтап қалды. Мықты режиссерлердің көбі Алматыны тастап, орталыққа кетті, бос қалған павильондар мен цехтарда жұмыс істейтін кадрлар жоқтың қасы еді. Кинодраматургияның дәмін татып үйренген режиссерге бұл әлем таңсық емес еді. Осылайша, болашақ режиссерге кино үйінің есігі айқара ашылды. Дарынды ұл қазақ кино әлемінде өшпестей ізі бар туындыларды дүниеге әкелді. Осы тұста тағы бір пікірге көз жүгіртер болсақ, көз көргендердің көбі Ш. Аймановтың мейірімді, білікті, сұлу, ақылды, дарынды, адамгершілігі мол, қайырымды жан екенін көбірек айтады.

«Тақиялы періште» фильмінде Айша ролін ойнаған актриса Шолпан Алтайбаева: «Шәкен Айманов – нағыз қазақ еді. «Менмін» деген әр қазақ дәл Шәкен Аймановтай болса ғой деп армандаймын. Мінезі қандай еді?! Шәкен Аймановтай актердің жанын түсініп, актерді ерекше сүйген режиссер көрген емеспін», – дейді. Расында, тағдыр Шәкен Аймановтың бір басына барлық дарынды үйіп-төгіп бере салғандай еді. Ән өнерінде «Жиырма бес» пен «Екі жиренді» Шәкендей ешкім орындай алған жоқ деседі. Оны өнерге алып келген де ән. Өнер әлемінің есігін қақтырған да ән. Ән болғанда да қандай ән. «Жиырма бес» пен «Екі жирен». Әйгілі «Атаманның ақыры» фильмінде «Жиырма бесті» орындаған Шәкен Аймановтың өзі болатын.

Шәкен Айманов «Оператор да, суретші де, композитор да сөз жоқ талантты болуға тиіс. Тіпті, администратор мен пиротехникте ерекше дарынды болса деймін. Дегенмен, фильмінің жетістікке жетуіне де, құлдырауына да кінәлі адам – режиссер», – дейді. Осылайша Шәкен Айманов бойындағы нағыз қазақшылық мінез кендігімен өнер сұңғыласы атанды.

Шәкен Айманов ерекше дарын иесі болмаса, талантты фильмдер өмірге келмес еді. Кино алаңында дана да, бала да бола білген дара таланттың құдіретінің арқасында мәңгі өлмейтін туындылар дүниеге келді. Ол шын мәнінде аса дарынды суреткер еді. Сонымен бірге Шәкен режиссер ғана бола білген жоқ. Ол әрбір дүниеге келген кино туындысының төл әкесі де болды. Дарынның арқасында әрбір рольге лайықты мықты таланттарды тани білді. Таланттардың қайсысының икемі қай рольге келетінін дөп басып білді. Әрі оның бұл ішкі сезімі алдаған жоқ. Ол таңдаған актерлер өз образдарын қалай ойнап шыққанын көзі қарақты көрермен жақсы біледі. Егер, Ш.Аймановтың қолтаңбасы қалған фильмдер ғажайып болмағанда, қырық-елу жыл бойы телеэкран бетінен көрінбес еді. Әлі күнге ол фильмдер өзінің құнын жоғалтқан жоқ.

Шәкен Кенжетайұлының кинорежиссурадағы алғашқы қадамын халық шығармашылығымен байланыстыруының өзінде терең мән бар. «Қозы Көрпеш – Баян Сұлу» жырының негізінде «Махаббат туралы аңыз» (1954, сц.: Ф. Мүсірепов) фильмімен шын мәнінде қазақ ұлттық кинорежиссурасы дүниеге келді. Басында кино тарихшылары тарапынан фильмнен гөрі, кинопенкаға көшірілген спектакль деген сын көп айтылады. Дегенмен уақыт өте келе фильм туралы пікір өзгере бастайды. Мысалы, белгілі кинотанушы Бауыржан Нөгербектің пікірінше, «Махаббат туралы аңыз» фильмі орыс және әлем киносы секілді қазақ киносының да өзінің алғашқы қадамын ұлттық фольклор мен театр өнерінің дәстүрлерін игеруден бастағанын дәлелдеді («Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино», 174 б.). Кинотанушы, сондай-ақ қазақ ұлттық көркемсуретті киносының дүниеге келуі осы фильмнен басталды дейді.

Режиссер Шәкен Аймановтың өзі алғашқы фильмінің негізіне фольклор шығармасын таңдауының себептері туралы былай дейді: «Ең алдымен қайта құрылған студияның жұмысына көрермен назарын аударту керек болды. Ал «Қозы Көрпеш – Баян Сұлу» жырын халық жақсы біледі, оған жарнаманың аса қажеті жоқ. Сондай-ақ қазақ кино өнері одақтық экранға шығуы керек. Ол үшін жұрт жақсы

білетін халық жырынан асқан тамаша материалды қайдан табасыз?» («О себе, о своем искусстве», 27-28 бб.). Осының өзінде режиссер ә дегеннен қазақ ұлттық киносының негізгі белгілері мен міндеттерін атап отыр. Ең алдымен, халық шығармашылығына назар аудару – бұл киноның ұлттық реңк алуына біртабан жақындатады. Екіншіден – көрерменді ұмытпайды. Үшіншіден – қазақ киносының өз еліміздің аумағынан тыс жерлерге, әлемдік кеңістікке шығуының маңызды екеніне мән береді. Бірақ бәрінің негізінде «ұлттық», «халықтық» деген ұғымдар басым түр. Осы үш тармақ Шәкен Аймановтың кейінгі фильмдерінің, тіпті жалпы қазақ киносының негізгі манифесі іспетті. Ұлттық болмыс пен ұлттық характер тұтастығында қазақ киносының шедеврін жасай білген талант иесі.

Шәкен Айманов «Махаббат туралы аңыздан» бастап «Дала қызы» (1954), «Біз осында тұрамыз» (1956), «Біздің сүйікті дәрігер» (1957), «Бір ауданда» (1960), «Ән шақырады» (1961), «Жол қиылысы» (1963), «Алдар көсе» (1964), «Атамекен» (1966), «Тақиялы періште» (1968), «Атаманның ақыры» (1970) атты он бір фильм түсірді. Әрбір фильм сайын режиссер Ш.Аймановтың қолтаңбасы, стилі, азаматтық, тұлғалық ұстанымы айшықтала түседі. Фильмдерінің ең негізгі ерекшелігі – көркемдік тартысының бір жағында міндетті түрде ұлттық, халықтық дүниетаным тұрады. Мұның айқын көрінісі «Бір ауданда» фильмінен бастау алады.

«Бір ауданда» фильмінің ең басында-ақ ұлттық дүниетаным мен болмыс кеңестік көзқарасқа бірден қарсы қойылады. Шығарма ә дегеннен аудан басшысы Сабыр Баянов (Шәкен Айманов) пен Дүйсен Бектасовтың (Асанәлі Әшімов) бір-біріне қарама-қарсы көзқарастарының үйлеспеуімен басталады. Әрі қарайғы оқиғалардың даму барысы осы екі көзқарастың өзара тартысына негізделеді. Тартыстың бір жағында – ұлттық дүниетанымды, өмір сүру салтын ұстанған Баянов (өзі басқаратын ауданда негізінен қазақтар тұрады, сондықтан олардың партия тапсырмасы бойынша үйрек, шошқа бағуына қарсы), ал екінші жағында – өткеннен бас тартып (себебі, «коммунизмге баруға кедергі жасайды»), жаңа өмірді көксеген Бектасов (Баяновтың пікірімен келіспейді). Ақыр соңы Баянов көзқарасының жеңілісімен аяқталады.

Шәкен Аймановтың өзі фильм сценарийінің алғашқы нұсқасында Баяновтың соңына дейін күресетінін, жеңілмейтінін, бірақ түсіру кезінде редакторлардың, т.б. кеңесімен өзгертілгенін, сөйтіп кейіпкерді ойындағыдай толық алып шыға алмағанын ашына жазады («Топжарған», 306–307 бб.). Алайда бүгінгі күн тұрғысынан

қарағанда, фильмнің өн бойынан режиссердің, онымен бірге кейіпкерінің ішкі мұны, өзі өмір сүрген уақыттың талаптарымен келісе алмай, шарасыз күйге түскен бұлқынысы сезіледі, оқылады. Бұл Баяновтың сыртқы келбетінен, көңіл-күйінен, ауданды аралап, әрқилы адамдармен кездесу сәттерінен, т.б. байқалады. Тіпті тау мен даланың өзі кейіпкердің өміріндегі аса бір қымбат дүниесімен қоштасып тұрғандай көрсетіледі. Осы тұста «Оның заманы келеді» (1957, реж. М. Бегалин) фильмінің соңындағы тау мен дала көріністері еске түседі. Мұнда да Шоқан олармен өзінің жан-дүниесіндегі, дүниетанымындағы ең бір қимас асылымен қоштасып тұрғандай әсер қалдырады. Фильмде Шоқан көз тіккен тау мен дала өте мұңды кейіпте беріледі. Себебі орыс патшасының «аяғы» жетіп үлгерген қазақтың кең даласы мен таулары біртіндеп еркіндігінен айырылып барады. «Бір ауданда» фильміндегі тау мен дала көріністері де дәл осылай оқылады. Режиссер осылайша өзі ойнаған Сабыр Баянов арқылы қазақ киносына ерекше тұлға-кейіпкер әкелді. Сол кездегі ұлттық құндылықтардың отарлау шыңырауына кетіп бара жатқанын көркем бере білді.

Шәкен Аймановқа тән ерекше тағы бір қасиет – ағаларына, інілеріне, достарына еркелей білгені. Көз көргендер Шәкеннің қалжыңы да ерекше болғанын айтады. Қазақ театр өнерінің, кино өнерінің алыптарымен бірге әзіл-қалжыңға толы әңгімелері әлі күнге аңыз болып айтылады. Шәкен ағаның қалжыңына алданған қаламгер ағаларымыз да аз емес. Олардың қай қайсысы да Шәкеннің бұл ерекше қырын мақтанышпен еске алар еді. Дара таланттың еркелігін көтере де, еркелете де білді. Ой-пікірімізді қорытындылар тұста Ш. Аймановтың өмірі мен өнер жолын қысқаша кезендерге тоғыстырып көрсетер болсақ, ол 1947-1951 жылы қазіргі Қазақтың академиялық драма театрының бас режиссері болды. «Абай әндері» (1945), «Жамбыл» (1947) көркем фильмдерінде күрделі экрандық бейнелерді сомдады. 1953-1970 ж. «Қазақфильм» студиясының көркемдік жағын басқарып, қазақ ұлттық кино өнерінің өркендеуіне үлкен зор үлесін қосты. Оның қойған көркем фильмдері: «Махаббат туралы аңыз» (1953), «Алдар көсе» (1965), «Атамекен» (1966), «Найзатас баурайында» (1968). Көрермен қауымның ой-талғамынан шыққан «Біздің сүйікті дәрігер» (1958) мен «Тақиялы періште» (1969) фильмдері ұлттық кино өнерінде комедиялық жанрды дамытудағы жанашыл ізденістерімен ерекшеленді. Оның соңғы қойған «Атаманның ақыры» (1970) фильмі режиссер Шәкен Айманов шығармашылығының биік шыңына айналды.

Шәкен Айманов Қазақстан Кинематографистер одағын ұйымдастыруға қатысып, одақ басқармасының 1-хатшысы (1958-70) қызметін атқарды. КСРО Мемлекеттік сыйлығының (1952) және Қазақ КСР-і Мемлекеттік сыйлығының (1968) лауреаты марапаттарының иегері болды.

Осы деректердің нәтижесінде Шәкен Айманов түсірген әрбір фильм несімен құнды деген сұрақ туатыны заңды. Шәкен Аймановты нағыз кино режиссер еткен өнерге деген адалдығы еді. Егер, Шәкен Айманов өнерді өзінен артық құрметтегенде, өнерді өз баласынан артық сүймегенде, бұл фильмдер дүниеге келмейтіні сөзсіз. «Он бес жылда он фильм түсірдім. Өзімді әлі толыққанды кинорежиссермін деп айта алмаймын», – дей келіп, ол қазақ ұлттық өнерін жаңа бір белеске көтеру мақсаты – мен міндетін қойды. Бұл өнерді шынайы сүйген жанның өзіне берген бағасы мен борышы еді.

Арада ұзақ жылдар өтсе де, Шәкен Аймановтың әрбір сөзі, әрбір естелігі әлі күнге бүгінгі ұрпағына сабақ болып келеді. Кинодраматургияны дамытамын деген, қазақ киносын жаңа белеске көтеремін деген әрбір жас ең әуелгі қадамын Шәкентанудан бастағаны жөн. Шәкен Айманов кино түсіргенде қалай болды? Оның өзге режиссерден кереметі неде? Ол неге өлмейтін, өшпейтін фильмдер түсірді? Оның құпиясы бар ма деген сияқты сан-сауалға жауап іздеген ұрпақ көп болса, қазақ киносының да алтын дәуірі қайта туары даусыз. Сонда ғана қазақ киносының бағы жанады. Сонда ғана қазақ киносын жаңаша деңгейге көтерген алыптардың армандарының орындалары хақ.

Қоғамда рухани терендік, мәдениеттілік, дәстүр құндылықтары болмай тұрақтылық сақталмайды. Тұрақтылық болмаған жерде ұлттық мәдениет ережелері сақтала бермейді, ол бір тарихи дүние болып қалады. Себебі дәстүрді қалыптастыру мен дұрыс пайдаланудағы ұлттың танымы ұлттық өнерді сақтап отырады. Ұлт руханияты, әсіресе оның білімі мен өнері жастарға алдыменен ұлттық құндылықтарды зерделеп, оған қызмет етуге ықпал етіп отырған. Ұлт игіліктерін құндылық дәрежесінде зерделеп, ұғыну үшін адамға рухани деңгей қажет. Осындай биіктік - Адам болмысындағы рухани деңгейі қуатты, сұңғыла тұлға Шәкен Аймановты тану арқылы қалыптасып, ұлттық игіліктеріміздің мәнісін білу мен тануға зор мүмкіндік туады деп білеміз.

## ӘДЕБИЕТТЕР

- 1 Б.Нөгербек, Г.Наурызбекова, Н. Мұқышева «Қазақ киносының тарихы», Алматы, «Издат-Маркет», 2005.
- 2 Қ.Сиранов «Кино, жылдар, ойлар», Алматы, «Өнер», 1983.
- 3 Сагадиев Н.Д. Спасательный круг в потоке глобализации, или Массовая культура и национальная идея // Мысль. – 2006. – №3. – С. 19-23.

## ШӘКЕН АЙМАНОВТЫҢ ФИЛЬМДЕРІ ТАРИХИ ДЕРЕК КӨЗІ РЕТІНДЕ

КАРИМЖАНОВА Р. Б.

филология ғылымдарының магистрі, арнайы пәндер оқытушысы,  
Әлкей Марғұлан атындағы Павлодар педагогикалық университеті,

М. Қанапиянов атындағы жоғары колледжі, Павлодар қ.

ОРЫНБАЕВА А. Ж.

«Қазақ тілі мен әдебиет» мамандығының студенті,

Әлкей Марғұлан атындағы Павлодар педагогикалық университеті,

М. Қанапиянов атындағы жоғары колледжі, Павлодар қ.

Шәкен Аймановтың рухани өмірге қосқан үлесі мол болып, қазақ театры мен киносының болашақ тарихшыларының назарын өзіне талай рет аударады. Қазіргі кезде Шәкен Аймановтың шығармашылық жолы биік болғанына ешқандай күмән жоқ.

Шәкен Айманов – қазақ өнерінің шоқтығы биік тұлғасы, талантты актері әрі режиссері. Ол ұлттық театр өнері мен кино саласының қалыптасуы мен дамуы үшін бүкіл ғұмырын арнады. Қазақтың мандайына біткен жарық жұлдызы Шәкен Айманов қазақ киносына қосқан үлесі зор. Ш. Аймановөзшеберлігіментеатрдабәр ін де мойындатабілгенеді. Театр сахнасында болсын, кино әлемінде болсын, Шәкен Аймановтың қолтаңбасы тиген дүниелердің бәрі ерекше құнды.

Кино өнерінде де Шәкен Айманов талантымен жарқырап көрініп, ерекше қырынан өзін көрерменге таныстыра білді. Фильмдері күні бүгінге дейін өз бағасын түсірмеді. Шәкен Аймановтың фильмдерін қанша көрсе сонша қырларын көре білуіміздің өзі оның өнерінің өміршеңдігін көрсетеді. Шәкен Айманов «Оператор да, суретші де, композитор да сөз жоқ талантты болуға тиіс. Тіпті, администратор мен пиротехникте ерекше дарынды болса деймін. Дегенмен, фильмнің жетістікке жетуіне де, құлдырауына да кінәліадам – режиссер», – дейді. Бұл оның еңбек

сүйгіштігін ғана емес, кино әлеміне деген махаббатын да аңғартады [1, 87 б.].

Елуінші жылдан бастап Шәкен Айманов киноөнер саласына келді. 1954 жылы өзінің «Махаббат туралы поэма» атты режиссерлік туындысын қалың көрерменге ұсынды. Бұдан өзге ұлттық кинематографияның алтын қорына енген оннан астам көркем фильм түсірді. Олар – «Дала қызы», «Махаббат туралы аңыз», «Біздің сүйікті дәрігер», «Ән шақыруда», «Жол түйісі», «Алдар көсе», «Ата-бабалар мекені», «Тақиялы періште» және т.б. Осылардың ішінде «Тақиялы періште» фильмінің сценарийі өмірден алынған. Алғашқы фильм-спектаклі «Қозы Көрпеш-Баян сұлу» туындысын Мәскеулік режиссер Гаккельмен бірігіп түсірді. Шәкен Аймановтың кинокомедия жанрадағы ғана емес «Біра уданда», «Біз осында тұрамыз» кинохикаяттары көрермен көз аймына айналып, қалың көпшілікке актерді танымал ете бастады. Оның ең баға жетпес үздік шығармаларының бірі «Атам аның ақыры» ұлттық кинематография сара жолдың енді нағыз өнерге басқан қадамды көрсете білді.

Шәкен Аймановтың әр фильмінде Отан тақырыбы, бабалар жері, туған жер, ұлттық салт-дәстүр мәселесі жаңа қырынан қаралып, толыса түседі.

«Атамекен» фильмі соғыс тақырыбында түсірілген үздік туынды. Бұл фильм жайлы айтқанда, негізінен социалистік Отан жайлы, соғыста қаза тапқан сарбаздардың бауырлас моласы жайлы, Қарияның – өткен өмірдің, әлем жайлы ескі түсініктердің бейнесі екені жайлы т.т. жазатын. Фильмде көтерілген мәселелер әлі күнге дейін көкейкестілігін жойған жоқ. Келер ұрпақ Ақсақалды – қазақтардың дәстүрлі мәдениетінің өкілін түсініп, қабылдай ала ма? Өркениеттер қактығысы орын алып қалмай ма? Немерелері аталарының, бабаларының діні, тілі, мен ұлттық дәстүрінен бас тартпай ма? Сұрақ қойылды. Қиындықтар көрсетілді. Енді көрермен қауым суреткердің тұрмыс жайлы философиялық ой-толғамдарынан өзіне керегін қабылдауы ғана керек. Режиссер осы фильмі арқылы қазақтың ұлттық дүниетанымында туған жер, атамекен, ата-баба, олардың рухы, халықтық наным-сенім т.б туралы ұғымдардың қаншалықты маңызды екенін көрсетеді [2, 105 б.].

«Махаббат туралы аңыз». Шәкен Аймановтың түсірген бұл фильмі 1954 жылы экранға шыққан болатын. Фильм F. Мүсіреповтың «Қозы Көпеш – Баян сұлу» пьесасының желісімен түсірілген. Кино тілін қолдана отырып, режиссер аңыздың өз нұсқасын жасай алды. Мысалы, фильмде аналар бір-біріне

балаларын неке байланыстарымен байланыстыруға ант берді. Қозы Көрпеш әкесі қайтыс болғаннан кейін бай қалыңдықтың қолы мен жүрегіне сене алмайтын кедей болады. Осылайша, Айманов бірге болуға арналмаған байлардың балаларының күрделі және қиын тарихын біршама жеңілдетті. Біршама ғасырлық тарихы бар аңыз үшін бұл фильм жақсы шешім болды.

«Дала қызы» картинасындағы оқиғалар желісі Кеңес мемлекеті енді-енді өмір сүре бастаған жиырмасыншы ғасырдың жиырмасыншы жылдары өрбиді. Бұл туынды – революцияға шығыс әйелінің қатысуын суреттейтін кеңестік тоталитарлық тарихи-революциялық міндетті жанрға жасалған құрмет. Қазақ әйелі бетін тұмшалап жүрмегендіктен, идеологиялық тақырып жас тоқалдың қасіретті тағдыры айналасында өрбитін. Фильмнің негізгі көркемдік тартысы Нұржамалдың бақыты мен еркіндігі үшін күресу жолындағы әрқилы оқиғалардың негізіне құрылады. Қазақ ауылында Ақтанбай есімді бай кулактар жала жаппай тұрғанда бар мал-мүлкін алып, шетелге әкетпекші. Отар жүре алатын қауіпсіз жолды тек қой бағушы Малғабар ғана көрсете алады. Қойшының еріп жүруі үшін Ақтанбай оған жетім бойжеткен қыз Нұржамалды сыйға тартпак. Алайда қыз тұрмысқа шыққысы келмей, Малғабардан оны жіберуін өтінеді. Жігіт келісіп, қызға Ақтанбайдан қашуға көмектеспек болады. Жылдар өткен соң, Нұржамал туған өлкеге қайта оралады. Алайда енді ол медицина институтының түлегі.

«Біз осында тұрамыз». Кинорежиссер Шәкен Аймановтың 1957 жылы түсірілген бұл кинодрамасы тың игеру тақырыбына арналған. Бұл фильмде Қазақстан даласына Кеңес Одағының әр жерінен келген жастардың тың көтеріп, астық өсіріп, отбасын құрып, өмір сүруі жайында баяндалады. Осы фильмде Шәкен Аймановтың өзі Бейісов ролін сомдайды. Интернационализм, халықтар достығы тақырыбындағы фильмде қазақ қызы Халида мен Украинадан келген Сергей Савченко арасындағы таза махаббат сезімдері суреттеледі. Халида мен Сергей роліндегі Л. Абдукаримова мен Л. Фринский атты актерлердің сомдауындағы қыздың ата-аналарының, туыстарының өзге біреуді өз отбасына қабылдағысы келмейтін көріністері де шынайы суреттелген. Дегенмен, махаббат жеңіп, жастар шаңырақ көтереді. «Біз осында тұрамыз» фильмі өте жоғары бағаланып, Бүкілодақтық бірінші кинофестивальде арнаулы сыйлыққа ие болды [1, 110 б.].



«Бір ауданда» - бұл драма жанрындағы ақ-қара түсті фильм. Мұнда Шәкен үш қырынан танылады: сценарий авторы, қоюшы-режиссер, басты рөлді сомдаушы. Айманов сомдаған ауданком хатшысы Сабыр - қарапайым адамдар арасына барған соң, ол бұл азаматтардың тұрмысына еніп, қызмет еткен жылдары қабылдаған шешімдердің барлығын қайта қарастырады. Бас кейіпкердің психологиялық желісі мен тебіренісінен бөлек, режиссер әрі сценарийші Шәкен Аймановтың картиналарына тән қарапайым шаруалар еңбегі де кадрдан тыс қалмады.

Шәкен Аймановтың «Бір ауданда» фильмінен кейін түсірілген «Жол қиылысы» шығармасы адамгершілік, мейірімділік туралы гуманистік көзқарас пен адамның қолымен жазылған заңның арасындағы тартысқа құрылса, ал «Алдар көсе» (1964) фильмінің басты көркемдік тартысы кедей-кепшік пен жарлы-жақыбайдың мұның жоқтап, арман-мүддесін қорғаған Алдар мен үстем таптың арасындағы текетіреске құрылады.

«Туған жер». Қария мен оның жетім қалған немересі соғыстан қайтпаған ұлының денесін жер қойнына тапсыру үшін оны іздеуге аттанады. Олардың жолдары солтүстікке қарай бағыт алады. Дәл сол жақта ер адам қанды шайқаста қаза табады. Кейіпкерлердің бұл сапары оларға өмірлік құндылықтар мен өмір мәнін қайта түсінуге көмектеседі. Режиссер бұл туындысында соғыс зардабынан қиындыққа шырмалған халықтың күйін көрсетеді. Шәкен Аймановтың бұл жұмысы режиссердің ең үлкен кассалық жиын жинаған екінші еңбегі әрі «Қазақфильм» киностудиясының он үздік фильмінің қатарына енген туынды болды. «Туған жер» картинасының сценарий жазушы Олжас Сүлейменовпен бірлесіп жазылған. Кинолента 1966 жылы түсірілген. Шәкен Айманов бұл туындысында соғыс зардабынан қиындыққа шырмалған халықтың күйін көрсетеді.

«Тақиялы періште». География пәнінің мұғалімі Тайлақтың әлі де болса басы бос. Бұл оның анасы Тананы қатты мазалайды. Содан Тана ұлына қалыңдық іздеуге кіріседі. Іздестіру кезінде ол өзіне көңіл бөле бастайтын Ниязбен танысады. Тайлақ болса, өзі Айша есімді қызды кездестіреді. Алайда бұл таңдауын анасы құп көрмейді, себебі көптен бері қыздың әкесіне өкпелі. Қалай болғанда да, фильм соны екі тоймен аяқталады.

«Тақиялы періште» картинасы жеңіл, көңілді әрі музыкалы комедия. Фильм 1968 жылы түсіріліп, Орталық Азиядағы кинематографшылар арасындағы байқаудың диплом иегері атанды.

Фильмде сол кездегі жас Алматының көріністері суреттеледі. Барлық кейіпкерлер ұлттық киім киген. Ондағы музыкалық композицияларды композитор Александр Зацепин жазды. Экранға картина 1969 жылы шықты. Фильмде орындалатын халық сүйіспеншілігіне бөленген әндер жеке жинақ болып шықты. Халықтың ықыласына бөленген бұл фильм тек комедиялық сипатта ғана емес, сонымен қатар үйлену мәселесі мен ата-ана мен балалардың қарым-қатынасы мәселесін көтереді. Экранға шыққанына қырық алты жылға жуықтаған «Тақиялы періште» фильмі әлі күнге көрерменін еш жалықтырған емес. Қырық жылдан астам уақытта бірталай ұрпақ ауысты. Еңбектеген баладан еңкейген кәріге дейін «Тақиялы періштенің» әрбір эпизодын жатқа біледі. Кино арқылы бүтін бір ұлтты тәрбиелеуге болады. Кино идеологияның құралы екенін коммунистер көсемі Ленин айтты десек те, бүгінгі күні көзіміз оған анық жеткен. Оған қазақ киносының алтын ғасыры саналған уақыт пен бүгінгі кезең куә [2, 68 б.].

«Атаманның ақыры». Бұл шытырман оқиғалы фильм 1920 жылы Қазақстанда болған шынайы тарихи оқиғаларға негізделіп жасалған. Жаркент Төтенше комиссиясы атаман Дутовтың ақ гвардияшылар бандасын жою бойынша операция дайындайды. Оны орындау чекист Чадьяровтың мойнына артылған. Атаманның штабына еніп, сенімдеріне кірген ол, өмірін тәуекелге тігіп, тапсырманы орындап шығады. Осы фильмінің экранға шыққан жылы киносыншы Михаил Сулкин «Кино өнері» журналында былай деп жазды: «Шәкен Айманов Тарихи фактінің ақиқаты тек жоғары мағыналы, саяси мағынада ғана емес, сол замандағы шындықты, керемет, таң қалдыратын оқиғалармен баурап алғысы келді, қазіргі аудиторияға сол заманғы адамдардың бар сұлулығын, батылдығын және бар күштілігін ашқысы келді. Сондықтан фильмінің интригасы соншалықты шиеленісті әрі жылдам» [3, 109 б.].

Шәкен Айманов пейзаждың эмоционалды күші туралы жақсы білетін және көбінесе көріністерді түсіру үшін өзінің туған жері Баянауыл ауданына келіп, өзінің фильмдерінің мазмұнын және көрерменге эмоционалды әсерін тереңірек ашу үшін табиғатты түсірді. «Баянауыл-жер шарындағы ең әдемі өлкенің бірі. Баянауылды ессіз жақсы көремін, бұл менің Отаным болғандықтан емес, бұл шынымен де керемет жер. Баянауыл туралы «Қазақфильм» студиясы бірнеше деректі фильмдер түсірді. Бұл «Баянауыл» картинасы және «Жаңғырық» картинасы. Студияға шетелдік қонақтар-туристер келгенде, біз бұл фильмдерді қуана көрсетеміз

және қонақтарымыз осы жердің сұлулығына, сүйкімділігіне танданамыз», – деді Айманов [1, 144 б.].

Қазақ кинематографы Шәкен Айманов есімімен егіз. Дәл осы тұлға ұлттық кинематографтың бастауында тұрып, қазақ киносын өзгелерге танытқан жанның бірі болып, кинематографияның «атаманы» мен қажымас майталманы болды. Шәкен Аймановтың туындылары қазақ халқының ерекше болмысын, сан ғасырлық тарихын айқындайды. Ол шығармалардың қан тамырында ұлттық бояу мен нақыш, ұлттық болмыс пен мінез-құлықтың мәңгілік орын алатыны да сондықтан. Көрермендер үшін оның киносы жанға жақын, жүрекке сүйіспеншілік сыйлайтыны айқын. Қазақ халқы осынау ардақты ұлымен мәңгі мақтана береді.

#### ӘДЕБИЕТТЕР

- 1 Тарихи тұлғалар. Танымдық-көпшілік басылым. Мектеп жасындағы оқушылар мен көпшілікке арналған. Құрастырушы: Тоғысбаев Б. Сужикова А. – Алматы. «Алматы кітап баспасы», 2009.
- 2 Айнагулова К. У истоков казахского кино // Кино и вся жизнь: Сборник статей и воспоминаний о Шакене Айманове / Сост. К. Айнагулова, М. Беркович. Алма-Ата: Онер, 1994.
- 3 Сиранов К. Шәкен Айманов – кинорежиссер и актер кино. Алма-Ата: Жазушы, 1970.
- 4 Абай. Энциклопедия. – Алматы: «Қазақ энциклопедиясының» Бас редакциясы, «Атамұра» баспасы
- 5 Сиранов К. Киноискусство Советского Казахстана. Алма-Ата: Казахстан, 1966
- 6 Қазақ мәдениеті. Энциклопедиялық анықтамалық. Алматы 2005.

#### ШӘКЕН АЙМАНОВТЫҢ ФИЛЬМДЕРІНІҢ ТАРИХИ КӨЗІ

КЕНЖЕБАЕВА З. М., ТОЛЕПБЕРГЕН С.  
студенттер, «Орындаушылық өнер» кафедрасы,  
Гуманитарлық және әлеуметтік ғылымдар факультеті,  
Торайғыров университеті, Павлодар қ.

Шәкен Кенжетайұлы Айманов (1914-1970) КСРО халық әртісі, мемлекеттік сыйлықтардың иегері. Қазақ елінде театр және кино өнерінің дамуына үлкен үлес қосқан қайраткер. Шәкен Айманов режиссерлік қана емес, естелік ретінде қайталанбас образдар сыйлап, керемет актерлік шеберлігін бүкіл әлемге тәнті еткен, еліміздің алға тұтар, мақтан етер тұлғамыздың бірі.

Шәкен Айманов жиырмадан аса кино түсірген. Оның кинолары қазіргі таңдада ел есінде, экранда көрсетіліп келеді. Оның сомдаған рөлдері сан қырлы актерлік дарыны жарқырай ашылып, айналасындағы өнерсүйер қауымға нұрын себе білді. Шәкен режиссер және актер ғана емес, сонымен қатар білікті ұйымдастырушы болған. Ол көптеген жас буынның өнерге келуіне септігін тигізіп, жол ашып берген.

Шәкен режиссерлік жұмысының тақырыбы, жанры туралы әңгімелесек, оның әр түрлі және қилы екенін байқауға болады. Мысалы, «Біздің сүйікті дәрігер», «Тақиялы періште», «Алдар Көсе» фильмдері әр қилы, әр түрлі тақырыпты қозғайды. Мұндай қаламат кинокартинкалар, ел алдында әлі қойылып келеді. Бұл фильмдерді білмейтін жан жоқ шығар. Бұл тек бір бөлігі ғана. Оның өмірің ақырында түсірілген «Атаманның ақыры» фильмі, оған көптен күткен атақ әкелді.

Жалпы, Шәкен Аймановтың қарапайым адам болғандығы туралы, оның өнерді сүйіп, оған келуіде атақ үшін жасамағандың, оның ең басты мақсаты, қазақ еліне өшпес өнер ұсыну болатын. Тіпті, ең үздік фильмдерінің бірі «Атаменкенді», өзінің ең биік белесі депте марапат тұтқан емес. Шәкен Аймановтың кинода салған сары жолы қазақ ұлтының кино өнерінің дамуына және қалыптасуына, бағыт-бағдар, үдерістерін айқындап берді.

Жалпы, Шәкен Айманов жайында, көптеген мақалалар, жазбалар, кітаптар, фотоальбомдар басылып шықты.

Шәкен Айманов – хас талант екенін кімнен сұрасаңда ойланбастан айтып бере алады. Оның актерлік, қара сөз оқушы, әншілік, музыканттық, театр және кино режиссері сынды таланттары бойына сінген ерекше жан. Оның білімі – халық ауыз әбедиеті,

ұлттық дәстүр және дүниетаным. Ол киносындағы кейіпкерлердің бейнесін сомдауға, жақсы фильмдер шығаруына, қоршаған ортаны, қазақ халқының килы тағдырын зертеуі көп көмек көрсетті. Оның фильмдерінің танымал болу себептері, оның жанрды сақтап, іштей үйлесімділікке иелендіріп, қазіргі замандағы көрермендердің жылы лебізбен қабылдауына, қарапайым дүниелерді енгізуі. Оның фильмін кезкелген рөл, басты рөл болмаса екінші қатардағы рөл болмасын үлкен кәсіби шеберлікпен орындалған. Егерде оның замандастары, кино түсіргенде, көбіне өздері жайлы, ішкі дүниелері жайлы жасаса, Шәкен халқының тұрмысына қатысты картинкалар жасаған. Осының өзі үлкен құрмет деп білеміз.

Шәкен Айманов қазақ киносының көш басшысы, ұлттық киномотографияның «атаманы» және қажымас майталманы. Кино тарихында, Шәкен тұтас бір тарихи кезең, алтын кезең.

*Шәкен Айманов – халық суреткері*

Соғыстан кейін, елуінші жылдары, экономикалық тұрғыдан фильм-спектакльдерді түсірген тиімді болған шақта, Шәкен Айманов «Махаббат туралы аңыз» (1954) фильмін түсіріп, дебют жасайды. Бір жағынан бұл фильм, драма театрының, таспаға түскен спектаклітәріздес. Кейін, сол жылы, «Дала қызы» фильмін қояды. Бұл фильм революцияға шығыс әйелінің қатысуын суреттейтін, қазақ әйелі бетін тұмшалап жүрмегендіктен, басты тақырып жас тоқалдың қасіретті тағдыры айналасында өрбитін. Басты кейіпкер, көрі күйеуін тастап, одан кейінгі өмірін білім алуға, елінің, туған жерінің өркендеуіне еңбек етуге арнайды.

Келесі «тапсырыспен түсірілген» фильм «Біз осында тұрамыз» (1957). Бұл фильм саяси тұрғыдан маңызды тақырып – тың игеруге арналған. Фильмде, Қазақстандағы тың жерлерді игеру мәселесі, кеңестік талаптарға сәйкес етіп түсірілген. Фильм, идеология жағынан біршама өзгерістерге ұшырады. Фильмде жауларды, байлардың, зиянкестердің орнына, жалқаулар, масылдар көрсетілді. Фильм сюжеті бойынша, олар еңбек ұжымының арқасында саналы түрге өзгеріп, тыңды игеруші адамдарға айналады.

Жоғарыда аталған фильмдердің түсірілуіне К. Гаккель және М. Володарский көмектеседі. Шәкен Айманов кәсіби кино режиссерлік шығармашылығын, оның жеке өзі түсірген алғашқы киносы, барлығымызға белгілі, музыкалық комедия «Біздің сүйікті дәрігер» (1957) болған.

Шәкенің ір фильмді қойған сайын, оның, шығармашылық өсуі, кәсібиленуін аңғаруға болады. «Біздің сүйікті дәрігер», «Бір

ауданда», «Жол қиылысы» және т.б. Осы фильмдері арқылы, оның партиялық номенклатура теліген нормативті эстетика, идеологиялық кино-штампардан ажыратып, еркіндікке бастағанын байқай аламыз.

Шәкен Айманов неге басқадан бөлек? Шәкен феномені неде? Бұл сұрақтардың жауабы өте айқын. Ол өзі үйренді, өзгелерді үйретті. Ол өзінің әр уақытын ұқыппен пайдаланды. Әрбір уақытын актерлікке, актерлікті жаттықтырушы ұстаздыққа, көшбасшылықтыда өз қолына алып отырды. Сахнадағы рөлдері мен спектакльдері өз алдына бір бөлек, онымен қоса, кино кнеріне жаңашылдық еңізді. Ол күрделі өнердің бүкіл болмысына толығымен араласып кетті. Ұлттық өнердің шеңбері кино өнерін алғашқы үлгілерімен кеңейте түсті. Жаңа өнердің жан-жақты мәселелері алдына қыры мен сыры белгісіз тосқауыл болып қоймай, болашаққа жетелеген ерекше күш те бола білді. Арман-мақсаттар жоспарларға айналып жүзеге аса берді.

Шәкен қазақтың көркем суретті киносының негізін қалаушылардың бірі болып болған тұлға ретінде таңылды. Оның шығармашылығымен бірге қоғам қайраткерлігі өсті. Өте дарынды, адамгершілігі мол, мінезі дархан, қолы ашық, ақжарқын адам болғандығы туралы естімегендер азды.

Театрда өткен жылдарда Аймановтың сан қырлы актерлік дарыны жарқырай ашылып, айналасындағы өнер сүйер қауымға тәнту етті. Орындаушылық репертуарында ұлттық, орыс классикасы және шетел драматургиясының шығармалары бар. Оның театрдағы актерлік және режиссерлік жұмыстары ұлттық сахна өнерінің табыстарымен ұштасып жатты. Ол орындаған Шекспирлік кейіпкерлер – Петруччио мен Отелло – одан кейін қазақ сахнасы үшін актерлік шеберліктің эталондық өлшемі болып қалыптасты. Театр әлемінде актер ретінде, адам ретінде өзіне ерекше назар аудартты. Әйтседе соңғы жылдары кино режиссері ретінде көзге түседі.

Ол халықтың нағыз қалың ортасынан шыққан, өнер үшін туған ғұлама артист болатын. Шәкен жалғыз артистер қауымы емес, жазушылар арасында да қадірменді адам болған. Біздің ұлы жазушыларымыз Мұхтар Әуезов, Сәбит Мұқанов, Ғабит Мүсіріпов, Ғабиден Мұстафиндерден өнеге, үлгі алған адам. «Маған өнерге алғашқы жол ашқан Ғабит Мүсіріпов болса, өнер шыңына жетелеген Мұхтар Әуезов еді» деген.

Міне, Шәкен Айманов өзінің өнер саласындағы ағаларын осылай мадақтап, пір тұтқан жан болатын.

*Өнерпаз жолы*

Шәкен Айманов тарих, халық, уақыт талап еткен суреткер еді. Ол қазақ халқының өнер жолындағы Алатаудай ақиық мұрагері ретінде кеңінен мәшһүр. Біз Сарыарқаны халық өнерінің академиясы санасақ, Шәкен туып өскен Баянауыл оның бір пұшпағы. 1928 жылы Семей қаласындағы мектеп-коммунаның кейінен педагогикалық институттың қабырғасында көркемөнерпаз үйірмесінде, Шәкен Айманов «Еңлік-Кебек» пьесасында ойнайды. Өзінің тұма талантымен көзге түсіп, Алматыдағы қазақ драма театрына шақырылады. Онда Сәкен Сейфуллин, Бейімбет Майлин, Ілияс Жансүгіров, Мұхтар Әуезов, Елубай Өмірзақов пен Серке Қожамқұлов сияқты өнер саңлақтарының жастық жігері жалындап тұрған кез болатын.

Шәкен Аймановтың шығармашылық тұлғасының қалыптасуына қазақ өнерінің қара шаңырағы – Қазақ драма театрының сахнасында шындалған, толысқан жылдар терең із қалдырды. Оның алғашқы ұстаздары Қалибек Қуанышбаев, Елубай Өмірзақов, Серке Қожамқұлов, Құрманбек Жандарбековтер болды. Шәкен Аймановтың театрдағы өмірі туралы айтар болсақ, Мұхтар Әуезовтың есімі бірнеше рет қайталанатыны анық. Мұхтар Әуезов, өз аудармаларын әрқашан жақын достарымен талқылауға салатын болған. Әр кез сайын, бірі де қалмай, тырп етпей тыңдап отыратын болған. Сондай күндердің бірінде, Әуезов Шекспирдің «Асауға - тұсау» пьесасын, талқылауға әкеледі. Басты рөлді кімге берер екен деп, танданып отырған жұрт, Шәкен Айманов басты рөлді алады дегенде, айналасы қуанып, жас Шәкенді ұялтады. Айтқанындай, пьесаны абыроймен, рөлін кәсіби түрде ойнап шығады. Шәкеннің бір ерекшелігі, ол бір дәрежеде қалып кетпей, оқу, іздену, үнемі өсу арқасында, бүгінгі мәдениетіміздің иелер биік талабына жауап берумен келеді.

Шәкеннің сахнада сомдаған рөлдері мен қойылымдары жаңашыл жанның талабы киноөнерімен күмартты. Жаңа ізденістерге жол ашылды. Өз дарынымен, талантымен көзге түсе алған Шәкен, ол кезде қазақ өнерінің аса абыройлы, дарынды өкілдерінің бірі болып, киноөнерінің тағдырын өз қолына алды. Суреткерлікті де, ұйымдастырушылықты да өз қолына алды. Алдымен, елге жаңашыл дүние келгенде, оны елдің қабылдауы, көңілінен шыға білуі, біраз уақытты талап етті. Дәл осы қалып, Шәкенге үмітін үзбей, болашаққа, қазақ ұлтының өнерін жандандыруға, жаңа түр әкелуге ұмтылды. Шәкеннің тағы да бір есте ұстар ерекшелігінің бірі, ол, оның өз заманындағы атақты батыс, орыс, жазушыларын

жанама цитаталарны қолданбаған. Тіпті, кино түсіру тәсілінде пайдаланбаған. Оның киноларын байқап қарасаң, дәл сондай үлгіні басқадан байқамайсың. Сондықтан, Шәкен Айманов өзінен кейін қайталанбас із қалдырды дегенге толығымен сенуге болады. Ондай таланттардың аздық екендігіде рас. Қазіргі киноларға қарасасаң, жазушылыр былай тұрсын, тіпті ешкімге белгісіз біреудің ғаламторда жазғанында киноға қоса салады. Осынысы өкінішті.

Кезінде, XX ғасырдың 30 жылдарында, «Ленфильм» киностудиясының қолдауымен, қазақ тақырыбында түсірілген көркемсурет «Амангелді» фильмдерінен бастау алған қазақ киноөнері, Ұлы соғыс жылдары Алматыда Біріккен Орталық Киностудияның БОКС-тың арқасында көптеген техникаға және керекті мамандарға ие болып қалған. Осының барлығы, Шәкен Аймановтың талпынысы, еліне деген аса махаббаты, қазақ өнерін дамыту үшін жасаған жұмыстарының арқасы. Кино өнеріне жолбасшылық жасаған, Шәкен Айманов қазақ зиялы қауымының хал өкілі болды. Қазақ мәдениетін шетелдерге насихаттауға қапысыз қызмет етті.

Шәкен Айманов қазақ сахнасының аса көрнекті шеберлерінің бірі, мәдениетіміздің барлық саласының өсуіне белсене қатысқан қоғам қайраткері. Оған СССР халық әртісі деген атақ берілген. Бірнеше рет ордендермен марапатталған. Қазақ ССР-нің Жоғары Советінің депутаты болған. Ол Қазақстан кинематографистер одағының басқармасының бірінші секретарі, режиссер болған.

*Қорытынды*

Шәкен Айманов – тарихи тұлға. Шәкен Айманов – бұл есімді білмейтіндер жоқтың қасы. Балалық шағымызды Шәкен Аймановтың киноларын көрумен өстік. Әр киносынан кейін, ойынды бір сың, керемет көңіл күй қалдыратын. Шәкеннің киноларын, әлі күнге балалық настальгиямен қарап тәнті боламыз.

Шәкеннің шығармашылығы, қазақ кино және театр өнерімен қатар өсіп, бірдей даму алған. Шәкен Аймановтың арқасында, еліміздің қыруар таланттарын экранда көріп, олардың сомдаған рөлдерін есте сақтарлықтай етіп бізге естелік қалдырды. Театр ол театр, барлығы театрдан басталғанымен, киноның бір кнер саласы ретінде, еліміздің дарынды таланттарын көре алуға үлес қосты. Кино және Шәкен болмағанда, сол кездің таланттарын көре де алмас едік.

Шәкен Аймановтың батылдығын, қандай қиыншылдық болсада еш мойымағанын аңғардық. Осының барлығы өз елінің болашағы, қазіргі күнгі бізге деп жасалған дүние. Сол үшінде, ол кісіге бас иіп құрмет көрсетудің өзі артық етпес.

Біз болашақ актерлер ретінде, осы кісінің өмірін, шығармашылық жолын толығымен зерттей келе, алар үлгіміздің көп екенін байқаймыз. Жігерлік, талпыныс, өз ісге адал қызмет етіп, өз ісінді, кәсіпінді сүю, міне Шәкен атамыздың бізге мұра етіп қалдырғаны осы.

Қазіргі таңда, жақсы режиссер немесе жақсы актер жоқ деп, келіп айта алмаймыз, бірақта сапалы да, саналы фильмдердің аз екендігі рас.

Қолдарында аздай зат бола тұра, сол кісілердің қандай дүние жасағанын қараңыз. Біз жаңа ғасырда, технологиялық ғасырда өмір сүрсекте, ол кісілердің деңгейіне жету қайда деп ойлаймыз.

Қалай дегенменде, еш нәрсенің де кеші болмайды. Шәкен Айманов атамыздың жолын қуып, келген белестерден әлі де биіктерге шыға алармыз деген үмітте бар. Сол кісілердің бізге салып кеткен жолдарын одан әрі ұзарту тек өз қолымызда. Елімізде киноөнері әлі де даму үстінде, Шәкен атамыз сияқты, оқып, ізденсек, Қазақ киноөнерін ең биік шыңға көтеруге болады.

## ТВОРЧЕСТВО ШАКЕНА КАК ОТРАЖЕНИЕ ЭПОХИ

КОЖУХОВА Т. Ф.

магистр искусствоведческих наук, сениор-лектор,  
Turan Film Academy, г. Алматы

ДЖУЗБАЕВА Ж. Ж.

магистр искусствоведческих наук, ведущий специалист,  
Отдел информационно-библиотечных ресурсов,  
Университет «Туран», г. Алматы

Айманов по праву считается одним из самых ярких деятелей кино, хотя в ту пору многие известные литераторы становились сценаристами, а театральные актеры – киноактерами. Однако именно Шәкен Айманов ярко выделился на общем фоне.

Талант его ярок и многогранен. Но все исследователи по-своему отвечают на вопрос: в чем же феномен мастера? Что делает его работы столь узнаваемыми и любимыми зрителями вот уже несколько десятилетий?

Кто-то считает, что секрет в желании объять всех и вся, вовлечь в свой круг, объединить одним общим интересом, сделать что-то всем миром, сообща...

Как писал А. Арцишевский: «Его легкость в общении, искрометный юмор, его фантастические импровизации на сцене и на съемочной площадке хрестоматийны».

По рассказам людей, работавших с Шәкеном, он не расставался с домброй, шутил, и на съемочной площадке мог снять любое напряжение.



Рисунок 1 – Шәкен Айманов. Фото с выставки «Бүгінгі қазақ актерлік өнері: бағыт-бағдары, келешегі» (круглый стол 8.02.2024) Института литературы и искусств М.О. Ауэзова

При этом он был немногословен. Его язык – язык кино. В фильмах, как в зеркале, отражается суть Шәкена Айманова. Что же мы видим? Человек советской культуры и советского воспитания, он был свой для всех – понятный и родной. Однако Айманов очень экономичен в выразительных средствах, он подает себя скупой. Посмотрите его роли – ведь лицо практически статично!

Киновед Инна Смаилова в статье «Кинорулевой Шәкен Айманов – путь к человеческому сердцу» отмечает еще одну «шәкеновскую» особенность: «Несовместимость, но вместе с тем и невозможность быть друг без друга в этом мире стало сквозной линией всех фильмов Шәкена Айманова в независимости от жанра или сюжета. И именно эта сторона, так идущая вразрез сложившемуся счастливому образу, придает особую глубину, трогательность, силу таким разным, и

таким нежным героям и героиням аймановских картин. Даже в самых комичных или трагичных лентах это странное несоответствие всегда одна из мотивировок всего действия» [1].

И ошибается тот, кто считает, что в братские республики все «спускали из Москвы» – на самом деле, творческая интеллигенция брала только форму, которую наполняла собственным содержанием. Это хорошо видно при сравнении картин «Наш милый доктор» Ш. Айманова и «Карнавальная ночь» Э. Рязанова.

В советском кинематографе есть примеры замечательных мюзиклов («Веселые ребята», «Волга-Волга»), на которые мог бы опираться в своей работе Шакен Айманов. Да, все названные картины схожи обилием музыкальных номеров, объединенных сюжетной основой. Но в «Веселых ребятах» и «Волге-Волге» есть элементы некой сказочности, чуда, происходящего с героями. Пастух выступает с джазовым оркестром в Большом театре – сродни тому, что кухарка управляет государством!

В «Карнавальная ночи» же, равно как и в «Нашем милом докторе», все более реально – такая история действительно могла иметь место. В жизни есть и упертые чинуши, и молодые энтузиасты. А комизм происходит из-за постоянного несовпадения отрицательного героя с положительным обществом.

Вообще две названные картины интересны во многих аспектах. После смерти Сталина в кинематографе постепенно происходит переоценка ценностей и отхождение от ранее принятых норм. Однако «кинематограф оттепели» еще продолжал воспроизводить причинно-следственные цепочки, опирающиеся на сталинские идеологемы... Советский кинематограф оставался монолитной культурной индустрией, в которой не было деления на развлекательный мейнстрим и авангард» [5].

Официальная идеология требовала от художников и режиссеров синтеза высокого искусства, искусства, отвечающего социалистическим идеям, и того, что понятно простому зрителю.

По-прежнему главным субъектом фильма остается положительный герой. Во времена сталинизма этот «рыцарь без страха и упрека» борется за идеи коммунизма, позже борца сменяет интеллигент, который противостоит косности бюрократии. Пока присутствует в кинематографе (и в названных картинах Айманова и Рязанова) и образцовая советская женщина, живущая общественной жизнью, работающая и имеющая голос в борьбе с той же бюрократией.

Несмотря на это, в «Карнавальная ночи» и в «Нашем милом докторе» уже видны первые признаки грядущих перемен. Во-первых, это отход от эпичности к прозе жизни, режиссеры представляют зрителю камерные истории. Во-вторых, фильмы нарочито многостильны – они сочетают в себе и музыкальную комедию, и мелодраму.

В кинематографе уже появляется ирония. «Ирония...была неотъемлемой частью поведения в сфере культурной деятельности оттепели... Ее выдвинули на первый план, сделав ключевым моментом культурной политики рассматриваемого периода» [5].

Объединяет эти две картины и то, что они дебютные музыкальные комедии для своих режиссеров. Кроме того, фильмы вышли практически друг за другом («Ночь» в 56 году, а «Доктор» в 57м). Они оба соответствуют интонациям времени в искусстве – идет развенчивание бюрократии, а герои поют о счастье. На этом, пожалуй, схожесть заканчивается. А дальше проявляется тот самый феномен Айманова – умение сделать «свое» кино.

Жанр комедии принес Айманову популярность у зрителей. В картине «Наш милый доктор» были использованы лучшие достижения советского кино тех лет в этом жанре и успешно решена задача популяризации казахского сценического искусства.

Другими словами, использовав идею «Карнавальная ночи», режиссер смог придать картине национальную суть. Несмотря на одну среду обитания (Советский Союз), у героев фильмов разный простор: в казахстанской картине происходящее не просто вынесено за рамки одного помещения, но и исполнители имеют больше свободы в действиях и выборе. В «Карнавальная ночи» больше идеологического, в «Доктор» проявляются чувства людей. Айманов с удивительным умением решал большие мизансценные задачи, филигранно отработывал все детали, характерные черты, находки, делающие образ живым и настоящим.

Также нет у казахстанских героев и стремления что-то утверждать или отрицать, они ничего не доказывают, а просто идут по жизни.

Превосходный актер, Айманов стремился раскрыть тему фильма, в первую очередь, через образы людей. Инна Смаилова говорит, что Шакен Айманов из тех режиссеров, для которого не просто нужны, а важны герои и актеры. Создавая свой мир на экране, он лепит или рисует его с помощью ярчайшей палитры человеческих качеств и характеров, где каждый герой – это цвет,

свет, яркая, неповторимая эмоция и нравственное качество в общей мозаике его человеческой комедии в кино [1].

Директор санатория Филькин в блистательном исполнении Е. Диордиева, своей игрой и ярким образом составил бы неплохую конкуренцию небезызвестному Огурцову С. И. из картины Рязанова. Роль Огурцова в «Карнавальная ночь» – роль остросатирическая. Рязанов по-своему видел бюрократа новой формации: «Огурцов не похож на иных начальников, которые вросли в мягкое кресло. Он инициативен... открыт, прост... демократичен без панибратства и фамильярности. В нем есть все качества, которые мы требуем от положительного героя. Но при всем том Огурцов – законченный дурак».

Такую же инициативность, открытость и простоту мы видим в казахстанском директоре санатория. Но он не раздражающий дурак, а, скорее, недалекий человек, старающийся быть хорошим, но попадающий впросак.

Основной удачей картины можно назвать четкость ритма, музыкальное и художественное решение, актерское исполнение.

Картина «Наш милый доктор» снималась не только в павильоне, но и на улице. Переход от уличных сцен к домашним придает эффект близости к героям, проникновения в их частный мир. Это создает у зрителя ощущение сопричастности.

В череде ролей особняком стоит роль безбородого обманщика Алдара Косе. Вообще, существует около тридцати портретов народного любимца. Но для многих безбородый обманщик именно такой, каким создал его Шакен Айманов. Сыграв эту роль, Айманов воплотил свою давнюю мечту: создать на экране собирательный образ героя народных сказок.

Фильм не просто пересказывает сказки и еще меньше иллюстрирует их. Содержание картины максимально приближено к современности. На экране возникают картины прошлого, но сам Алдар с его мировоззрением и манерой поведения вполне современен. И нельзя сказать, что Айманов играет безбородого обманщика – он как бы остается сам собой, действуя в рамках сюжета. Нельзя сказать, что его герой смешон. «Я зовусь Алдар Косе, я такой же, как и все» – возможно, в этом и заключается секрет сумасшедшей популярности Шакена-актера в народе: он такой же, как и любой казахстанец, со своими горестями и радостями.

Это был интересный опыт использования фольклорного материала, когда герой народных сказок вдруг ожил и обрел

реальную биографию, стал настоящим человеком со своими симпатиями и антипатиями, непростой судьбой и жизненной драмой. «Безбородый обманщик» стал восприниматься как существовавший в действительности человек, и именно этого добивались создатели фильма, наделяя его лучшими чертами, присущими казахскому народу.

Алдар Косе Айманова – не «старушка-веселушка», с появлением которой зрители надрывают животы от хохота. Его Алдар не смешит, он – утешает. А в сцене с торговкой яблоками он даже делает женщину счастливой: она искренне верит словам незнакомца, верит в свою красоту.

Алдар Косе Айманова мудр, отчасти даже грустен. И, вопреки распространенному мнению, в нем нет желания напакостить глупым, жадным, жестоким баям, он не нападает первым. Но если уж задела – получите по носу!

Безответная любовь к девушке, не всегда удается выйти победителем из жизненных ситуаций – все это не добавляет радости в жизнь бедняка и бродяги. Но Алдар понимает, что есть люди, которым еще хуже, поэтому таит печаль в себе, внутри. Несмотря на репутацию хитреца и балагура, он тих и скромный, добр и нежен. В этом Айманов схож с Юрием Никулиным, который даже в комедийных ролях был скорее интеллигентным недотепой, неприспособленным к жизненным хитростям.

Алдар-Косе в исполнении Шакена Айманова – яркий пример редкого совпадения индивидуальности актера с образом, рожденным народом.

Сам Шакен Айманов писал: «Когда мы думаем о действительно типичном для своего времени и глубоко индивидуальном герое наших фильмов, нам нельзя забывать о его национальном характере. И тогда все встает на места. Становится понятной необходимость и смысл существования национальных кинематографий: внести свой вклад в общую сокровищницу советского кино глубоким, ярким, талантливым показом жизни своего народа, его пути к тем общим целям, к которым дружно идут все народы многонационального Советского Союза. Решить эту задачу мы можем только через раскрытие национального характера героев наших произведений, показывая этот характер не статичным, а в его действительном развитии» [2].

Кроме того, «верным помощником» Айманова во всех его картинах была природа – это тоже проявление национального

характера казахов: для кочевников она всегда была не просто пейзажем за порогом юрты.

В картине «Наш милый доктор» ажурную музыкальность подчеркивают блики то солнца на улице, то софитов в павильоне.

В «Безбородом обманщике» мы видим шары перекасти-поле и следом – сцена с переселенцами, людьми, вынужденными покинуть свой аул. Слова Алдара Косе о том, что он идет куда глаза глядят, оттеняет небо с облаками – точно также они плывут в неведомую даль... В «Конце атамана» противостояние человека врагам и его одиночество в этой борьбе показано через степные бескрайние пейзажи.

Кыргызский режиссер Марат Сарулу сказал: «Фильмы наших корифеев были интересны именно как дебютные высказывания». [3] То есть, в народе, в коллективном бессознательном что-то накопилось к тому времени, требовало выхода и оно выплеснулось наружу. Эти слова могут быть применены к работам Шакена Айманова.

В каждой своей картине он, обладавший глобальным мышлением, обеспокоенный судьбой своей страны, обращаясь к племени молодому, задавал вопрос: «Каким будет Казахстан в будущем?»

И зритель через его картины увидел себя и свое пространство в этом мире. Люди только-только стали приезжать из сел, получать образование, жить в 2-х, 3-этажных домах, ходить на какую-то работу – они оказались горожанами только в первом поколении, и все окружающее было для них чем-то привнесенным. Да, есть государство – но оно формальное, почти чужеродное. А в фильмах Айманова жизнь пусть и виртуальная, но знакомая, своя.

Оценивая творчество Айманова-кинematографиста, К. Сиранов приходит к выводу – оно рождено Временем, и характеризуется, прежде всего, его требованиями: «В его первых фильмах преобладают события, факты, а люди как бы отодвигаются на второй план. Но в последующих своих фильмах главное внимание режиссер уделяет раскрытию внутреннего мира своих героев...» [4].

Как никто другой, Айманов был буквально влюблен в свое время и сегодняшний день. Он обладал способностью видеть современность не плоско, а чувствовал движение истории. Он чувствовал перспективу не только впереди, но и позади.

Прослеживая этапы творчества Айманова в своей книге «Народный артист СССР Шакен Айманов», Л. Богатенкова

характеризует природу таланта в связи с особенностями национальной культуры, а творческую деятельность актера и режиссера рассматривает в тесной взаимосвязи с движением общественной жизни [2].

Опыт интенсивной кинодеятельности Шакена Айманова отразил характерные особенности становления национальной кинорежиссуры. Его талант созрел вместе с национальным советским театром, явившимся, вместе с казахской литературой, творческой базой республиканского киноискусства [2].

#### ЛИТЕРАТУРА

1 Смаилова И., Кинорулевой Шакен Айманов – путь к человеческому сердцу. Бродвей – Статьи, 2014 [Электронный ресурс]. – URL: [https://brod.kz/blogs/kinorulevoy\\_shaken\\_aymanov\\_put\\_k\\_chelovecheskomu\\_serdsu/?sn=fb](https://brod.kz/blogs/kinorulevoy_shaken_aymanov_put_k_chelovecheskomu_serdsu/?sn=fb) (дата обращения 19.02.2024)

2 Кино и вся жизнь [Текст] : сборник статей и воспоминаний о Шакене Айманове; [сост. К. Айнагулова, М. Беркович]... – Алматы : Онер, 1994. – 171 с.

3 «Возвращаясь к опыту 60х»: дискуссия Ю. Сорокиной (Алматы) и У. Джапарова (Бишкек). [Электронный ресурс] URL: <https://red-thread.org/wp-content/uploads/2018/12/8211125.pdf> (дата обращения 19.02.2024)

4 Сиранов К., Киноискусство Советского Казахстана – Алма-Ата: «Казахстан», 1966 г.

5 Прохоров А., Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели» - Санкт-Петербург : Издательство ДНК, 2007, – 338 с.



## НАРРАТИВЫ СОВЕТСКОЙ ИСТОРИИ В ФИЛЬМАХ ШАКЕНА АЙМАНОВА

МҰҚАТАЙ Ә. М.

студент, Торайгыров университет, г. Павлодар

Шакен Айманов был разносторонне развитым режиссёром, чья фильмография богата на фильмы различных жанров. Творческая деятельность Шакена Айманова в его фильмографии коснулась и фильмов исторического жанра. Однако кино исторического жанра в фильмографии Шакена Айманова состоят только из дилогии фильмов «Конец Атамана», которая в свою очередь уже является частью тетралогии фильмов о чекисте Чадьярове. Данный фильм ввиду того что является художественным произведением не претендует на документальную достоверность, а преследует совсем иные цели. Потому хоть этот фильм и основан на реальном эпизоде гражданской войны на территории Российской Империи, это не мешает фильму переплетать исторические факты с художественным вымыслом. К тому же создатели фильма изначально и не преследовали цель снять абсолютно достоверный с исторической точки зрения художественное произведение.



Рисунок 1 – Предсъёмочная подготовка фильма «Конец Атамана»

Данная статья основана на следующих источниках, которые в основном состоят из статей про диологию фильмов «Конец Атамана» и в целом про творчество Шакена Айманова. Так в этой статье были использованы сведения из статьи «Последний фильм Шакена Айманова» за авторством Михаила Сулькина из пятого выпуска советского журнала «Искусство Кино» за 1971 год, где раскрывается характеристика и мотивация персонажей и даётся краткая историческая справка предшествующим событиям в кинофильме. Помимо этого в данной статье были использованы сведения из статьи «Семь фильмов Шакена Айманова или Айманов и казахское киноведение» за авторством казахского киноведа и профессора искусствоведения Бауыржана Ногербекбаева, в которой дан анализ о тоталитарной составляющей фильмографии Шакена Айманова.

Помимо всего прочего в данной статье были использованы в качестве иллюстраций фотографии с фотосъёмки дилогии фильмов «Конец Атамана» из фотоальбома посвященного Шакену Айманову из серии «Қазақ тарихындағы ұлы тұлғалар».

Дилогия фильмов «Конец Атамана» повествует о подвигах доблестных чекистов на пути устранения атамана Дутова на территории Восточного Туркестана и предотвращения контрнаступления войск атамана Дутова на Семиречье. События же кинофильма происходят после ухода войска атамана Дутова на земли Восточного Туркестана. До событий кинофильма уже предпринимались неоднократные попытки устранить атамана Дутова, но все оказались безуспешными. Отдельная заслуга в этом стоит у начальника контрразведки атамана Дутова отца Ионы, который успешно выявлял и устранял отправленных до этого на устранение Дутова чекистов. После стольких безуспешных попыток глава Семиреченской ЧК Суворов будет вынужден принять рискованное решение. В итоге в штаб атамана Дутова попадает как перебежчик бывший начальник отделения милиции Касымхан Чадьяров, которого якобы арестовали за контрреволюционную деятельность против советской власти.



Рисунок 2 – Подготовка для съёмки фильма «Конец атамана»

Атаман Дутов же собирается добиться финансирования со стороны иностранных государств для вторжения на территорию советского государства с последующим свержением советской власти. Пока же атаман Дутов намерен не давать покоя советским органам и готов для этого применить все методы и средства.

Параллельно этому действия разворачиваются и в местном семиреченском штабе ЧК, где основными действующими лицами в свою очередь являются чекист Нестеров и глава Семиреченского ЧК Суворов со шпионом Дутова в рядах Семиреченского ЧК Кривенко. Чекисту Нестерова показали факты побега чекистов Чадьярова из тюрьмы весьма подозрительными и он начинает проводить собственное расследование чем только привлекает к своей персоне излишнее внимание и навлекает на себя подозрения в работе на атамана Дутова, когда в свою очередь настоящим шпионом атамана Дутова является чекист Кривенко.

После распада Советского Союза в уже независимых республиках среди национальной интеллигенции развернулась дискуссия об отношении к кинематографическому наследию советского прошлого. Так заведующий кафедрой искусствоведения Казахского университета искусств Бауыржан Ногербек в своей статье «Семь фильмов о Шакене Айманове, или Айманов и казахское киноведение» подводя итоги о тоталитарной составляющей в творчестве Шакена Айманова говорит что ответ на вопрос об ангажированности кинотворчества Шакена Айманова не может быть неоднозначным. Действительно немало кинокартин за авторством Шакена Айманова можно назвать полностью ангажированными и даже политизированными. Однако так как диалогия фильмов «Конец Атамана» являются художественным произведением в

жанре исторического кино, которое к тому же повествует о важных исторических событиях для советской власти и коммунистической идеологии, то данный фильм можно отнести к ангажированным фильмам в фильмографии Шакена Айманова. Ангажированность данного кинофильма проявляется во всем начиная от характеров персонажей и самого повествования тех самых исторических событий [1, с. 163–165].

Говоря же об исторических нарративах в фильмографии Шакена Айманова, то они отчётливее всего проявляются в характерах персонажей. Каждый персонаж в диалогии фильмов «Конец Атамана» проявляя свой характер сформировывает нужную для советской власти картину тех исторических событий в глазах зрителя.

Главный персонаж кинофильма «Конец Атамана» чекист Касымхан Чадьяров в роли Асанали Ашимова показывает собою образ выхода из высшего класса, который готов защищать и бороться за права простого трудящегося народа и окончательно порвал со своим аристократическим прошлым. Несмотря на то что советская власть провозгласила своё государство как государства пролетариата на руководящих постах этого самого государства пролетариата было немало выходцев из высшего класса Российской Империи. Пожалуй самым ярким примером кто ярко демонстрирует подобный архетип является выходец из польской шляхты Феликс Дзержинский, основатель Всероссийской Чрезвычайной Комиссии по борьбе с контрреволюцией и саботажем и народный комиссар многих комиссариатов таких как народный комиссариат внутренних дел и путей сообщений. Реальными прототипами Касымхана Чадьярова являются местные семиреченские чекисты Чанышов и Кужамияров [2, с. 59–60].

Главными антагонистами же данного фильма являются атаман Дутов и отец Иона, которые несмотря на совместную работу преследуют разные цели. Атаман Дутов видит себя освободителем единой и неделимой России от совдепии движимый белой идеей. И ради этой идее он готов объединить всех несогласных с советской властью несмотря на их этническое происхождение и даже заявил о себе как од интернационалисте, хотя само произнесение данного слова была для него весьма затруднительным.

Отец Иона же показан в данном кинофильме как человек движимый исключительно собственной алчностью и жадностью. И именно играя на алчности отца Ионы чекист Касымхан Чадьяров

отводит от себя все подозрения. Отец Иона же как представитель религиозного культа показан исключительно с отрицательных сторон, тем самым фильм действует в общем русле советского антирелигиозного нарратива. Ибо если тот же атаман Дутов больше движим белой идеей об освобождении России от большевизма, то отца Иону же интересует только собственное обогащение.

Что же до чекиста Нестерова, то несмотря на, то что своей излишней активностью навлек на себя все подозрения в работе на атамана Дутова, сам он является пламенным сторонником революции и вся его активность была направлена на защиту революции. Потому мы в чекисте Нестерове видим хоть и иной в отличие от чекиста Чадьярова, но всё же образ храброго и пылкого стража октябрьской революции.

Подводя итоги, мы можем определенно заявить что, несмотря на то что дилогия фильмов «Конец Атамана» является последним кинофильмом Шакена Айманова и в отличие от остального кинотворчества Шакена Айманова требует серьезного пересмотра отношения к себе ввиду своего ангажированного повествования исторических событий времён гражданской войны, позиционирования представителей каждой из сторон исключительно с верной стороны с точки зрения марксизма-ленинизма и т.д.

#### ЛИТЕРАТУРА

- 1 Топжарған: Шәкен Аймановтың 100 жылдығына арналады/ Құраст. Т. Смайлова. - Алматы: Раритет, 2014. – 400-б. + 2 вкл.
- 2 Сулькин М. Последний фильм Шакена Айманова // Искусство кино. - 1971. - № 5. - с. 52-61
- 3 Серия «Қазақ тарихындағы ұлы тұлғалар» Шәкен Айманов Фотоальбом

### ШӘКЕН АЙМАНОВТЫҢ ҚАЗАҚ КИНОСЫНДАҒЫ ФИЛЬМДЕРІНІҢ ЕРЕКШЕЛІГІ

МҰСТАХИМ А. Н.

Әлкей Марғұлан атындағы Павлодар педагогикалық университеті,  
Павлодар қ.

Шәкен Аймановтың шығармашылық, актерлік қызметі, қазақ киносының кезеңдік дамуына үлкен үлес қосқанын айтпасада, айдан анық. Ал, оның киноактерлік өнері өз алдында бір төбе. Бүгінгі

кино өнерінің ерекше өзгеріп, өркендеуіне, оның басқа елдерде мәртебесінің өсуіне зор үлесін қосқан тұлғалардың бірі. Шәкен Аймановтың шығармашылыққа толы жиырма жылы теартмен тығыз байланысты. Оның өмірі Мұхтар Әуезов атындағы Мемлекеттік театр сахнасында өтіп, жүзден аса түрлі кейіпкерді сомдаған. 1933 жылы Семейге Алматының ұлттық драма театрына дарынды жастарды жинау үшін Ғабит Мүсірепов келген болатын. «Зарлық» спектакліндегі Шәкен Аймановтың ойнағанын көрген Ғабит Мүсірепов оны Алматыға шақырады. Бұл жөнінде Шәкен Айманов: «1933 жылдың 3 сентабрі мен мен «ешқашан ұмытпаймын». Себебі осы күні мен кәсіби әртіс болдым. «Театрға түстім»-деп жазған еді. Театрда қазақтың атақты әртістері- Қалыбек Қуанышбаев, Құләш Байсейітова, Құрманбек Жандарбеков, Елубай Өмірзақов, Қаныбек Бәйсейітов, Серке Қожамқұлов т.б сахна тарландарымен танысады, өнеге мен өнерге үйренеді, тәрбие алады. Оларды өмірдегі және өнердегі ұстазым деп санайды [1, б. 140]. 1937 жылы Амангелді сарбаздың ролін, кейін «Абай» фильміндегі Шәріп атты кейіпкер ролін шеберлікпен ойнап, көрсете алған болатын. Әйгілі Жамбыл фильмін түсіргенде, оған Шаймұхамед рөлі берілген. Сол репутация кезінде өзінің қызықты әңгімелерімен, тартымды мінезімен жұртшылықты өзіне баурап алған болатын. Бұны байқаған режиссер оған басты рөл яғни, Жамбыл кейіпкерін сомдауды тапсырған болатын. 38 жасында ұлы ақын бейнесін сомдап, көпшіліктің көз айымына айналған еді. Шәкен Аймановтың ойнаған кейіпкерлерінің ең лайықтысы деп те, осы рөлді айтуға болады.

Шәкен Аймановтың туындыларына тоқталған кезде, «Тақиялы періште», «Атаманның ақыры», «Біздің сүйікті дәрігер», «Біз осында тұрамыз», «Бір ауданда» атты фильмдерінің қазақ сахнасында алтын дінгегі секілді сақталып, із қалдырды. «Қазақ киносын Шәкенсіз елестету мүмкін емес» деп – Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген халық әртісі Кәукен Кенжетәев айтқан болатын. Расыменде, кино сахнасынан басқа, театрда да 20 жыл еңбек еткен Шәкен Айманов бүгінгі таңда атты өшпес тұлға [2, б. 296]. Өзінің кино әлемінде өзекті мәселелерді көтеріп, қазақтың салт-дәстүрлерін көрсеткен, кейіпкерлер арқылы адам сезімін көрсете алған режиссер әрі сценарист.

Жалпы, фильмдері дереккөз болып тарихта сақталғандықтан, оның қандай маңыздылығы бар екеніне тоқталайық. «Тақиялы періште» комедиясы Әмина Өмірзақованың керемет актерлік шеберлігін көрсетеді. Негізгі сюжеті ауылдан әдейі баласы

Тайлақты үйлендіру үшін келген анасының іс- қимылдарымен баяндалады. Баласына тек қана бақыт ойлаған анасы, оған түрлі қалыңдықтар іздеумен болады. Бұл комедия жанры болғанымен, біз анасы Тананың да іштегі реніші мен жарасы бар екенін көреміз. Ұлының Айшаға сөз салуына алдымен қарсы болса да, сюжет соңы адамдардың тек кешірім арқылы өздерін еркін сезінетінін көреміз. Шәкен Аймановтың бұл танымал туындысының соңы да, бізге Шәкен Аймановтың шайдарлы тұсын көрсетеді. Себебі комедия соңы 2 тойға ұласып, көрерменге қуаныш сыйлайды. Бұл комедия неге қазіргі таңда өзекті?

Себебі қазіргі таңда ата-аналар өз балалары үшін жаны әрқашанда ашиды. Тана бұл комедияда өжет кейіпкер, атынан қайтпас, әрі сезімтал әйел болып табылады. Бұндай спектр эмоциялары көп кейіпкерлерді әрбір фильмдерде кездестіре бермейсің. Оған қоса, баласы үшін өз ренішін ұмытып, көрермендерді де кешірімді болуға жетелейді. Бұл классикалық комедия шығарманың өзектілігі мен қабылдауы байытылған, оның жаңа түсіндірмесі берілген. Бұл фильмде ән мен музыка қосалқы сипаттама ретінде ғана пайдаланылады. Әр отбасында кездесетін музыкалық таланттылықты көрсету үшін қолданылған. Аты шулы Джером Тарантиноның фильмдерде көңіл бөлетін бөлігі-музыка болып табылады. Оның ойынша, музыка фильмді қалай есте сақтап қалуына әсер етеді. Қоршаған ортадағы атмосфера мен кейіпкер сезімін көрерменге сездіре алады. Шәкен Айманов болса, көптеген фильмдеріне арнайы музыкалық аспаптармен атмосфера құрып қоймай, оны «Тақиялы періште» комедиясына ерекше қолданған. Мысалы: қалжын, күлкі бар бөліктерді музыка тездетіледі. Тана асыққанда немесе өз ұлын ел-жұртқа мақтай бастаған кезде, музыка көрерменге асығу көрінесін көрсетеді.

Егерде «Тақиялы періште» және «Біздің сүйікті дәрігер» комедияларының негізгі ойын Шәкен Айманов қалжын арқылы көрсетсе, «Атаманның ақыры» фильмінде азамат соғысы туралы бейнеленіп, адамдарға кино сонында өкініш пен аяныш сезімін қалдырады. « Атаманның ақыры» фильміндегі оқиғалар азамат соғысы кезінде Қазақстан мен Қытай жерінде өткен. Негізгі мазмұны шынайы тарихтан алынған. Сценарийін А. Михалков-Кончаловский мен Э. Тропинин қазақ кинематографистерінің тапсырмасы бойынша құрған. Сюжет барысында Жетісу советтік чекистерінің Дутов бастаған ақгвардия отрядранын Қазақстан жеріне жібермей, жаудың штабы орналасқан Қытайда Сүйдін

қаласында талқандағанын баяндайды. Шадиар атты басты кейіпкер ақкөңіл, тапқыр, әдемі, тәрбиелі адам. Осы бойындағы қасиеттерін чекистермен жекпе-жек күресінде көрінеді [1, б. 150]. Фильм түсіру барысында Шәкен Айманов оның осы қасиеттерін чекистермен күресте қана көрсетіп қоймай, өміріне қауіп туғызып тұрған Иона әкеймен психологиялық жекпе-жек арқылы, жауының қорқынышын камераны жақындату мен жұдырықтың күшіне камераны бағыттайды. Айла – әрекеті терең Шадиар, жауымен қырағы күресіп, жауын жеңе біледі. Бұл фильмнің қазақ киносында маңызы зор болып келеді. Фильмнің символикасы-басты кейіпкердің ішкі әлемі мен психологиясын көрсету, оның ішкі күресі, өткенді түсінуі. Жалпы, «Атаманның соңы» терең және көп қырлы көрермендерге басты кейіпкердің ойлары мен сезімдеріне еніп, маңызды философиялық мәселелер туралы ойлауға мүмкіндік беретін фильм болып табылады. Фильм сонымен қатар адамның әлсіздігі, жалғыздық және адамгершілік таңдау тақырыптарын сол жылдары өзекті қылды. Режиссерлік таланты фильмдер арқылы көрінеді. Бірақ Шәкен Аймановтың бұл оқиғаға фильм түсіруі, Қазақстан тарихы мен батырларына бей-жай қарамауын көрсетіп тұрғандай. Өз халқын телидидар арқылы таныту мен оны асқан шеберлік түсіру екенін қолынан келе бермейді. Шәкен Аймановтың фильмдеріндегі ерекше болу себептеріне тоқталайық. Эмоционалды әсер: фильмдер көрермендерде күлкі мен қуаныштан бастап қайғы мен толқуға дейін көптеген эмоциялар тудыруы мүмкін. Бұл көрермен мен өнер туындысы арасындағы эмоционалды байланысқа ықпал етеді. Сол сияқты кадрларды барлық туындылардан көре аламыз. Әңгімелер: Фильмдер маңызды әлеуметтік, саяси немесе философиялық мәселелерді қозғай алатын қызықты және қызықты оқиғаларды баяндайды. Қазақтың қарапайым отбасында кешке шайып отырған кездегі әңгімелер, бізге сюжеттен аздап ауытқуға мүмкіндік береді. Бұл режиссердің көрерменге қиындықтарды ұмытып немесе бір оқиғаны еске алуға әсер етеді. Өзін-өзі көрсету формасы: көптеген режиссерлер мен актерлер үшін фильмдер әлемге өз идеяларын, сезімдерін және көзқарастарын білдіру әдісін ұсынады. Әр фильмнің өзіндік ерекше атмосферасы, стилі және хабары бар, бұл оларды көрермендер үшін ерекше және тартымды етеді. Расыменде, Шәкен Аймановтың бірде-бір фильмін шатастырып алу мүмкін емес. Ол түсіру алаңында эксперимент жасап, әр фильмде өзіндік ерекшелікті көрсете алды.

Шәкен Айманов өз фильмдерінде терең символизм, өмірді шынайы қырларынан көрсету, қызықты кадрлық қалжындар мен монтаждау әдістері сияқты кинематографиялық әдістерді кеңінен қолданды. Сонымен қатар, шынайы атмосфера мен көрнекі әдемі кадрлар жасау үшін түсірілім орындарын, костюмдер мен жиынтықтарды таңдауға мұқият назар аударды. Ол актерлермен олардың кейіпкерлерін табиғи және эмоционалды қабылдау үшін жиі жұмыс істеді. Асанәлі Әшімов: «Шәкеннің қасында жүрген барлық кездерім қызықты өтті деп ойлаймын. Ол кісі ұлы адам еді ғой. Шығармашылық жұмыс барысында айқай-сүрең, ұрыс-керіс деген мүлдем болмайтын. Актердің кемшілігін көріп қалса, соны жәймен ғана түсіндіретін. Өте талантты адам еді» – деп әкесіндей болған ұстазын қимастықпен еске алады [1, б. 156].

Көбіне беймәлім «Атамекен» фильмінде Шәкен Айманов арқасында жарыққа шықты. Қоғамда сол жылдары айтуға сескенетін бұл оқиғаны да асқан өжеттілікпен түсірген болатын. Фильмінде соғыстан кейінгі халықтың жағдайы, қайғы-қасіреті баяндалады. Ленинград түбінде қайтыс болған баласының сүйегін іздеп тауып немересімен жолға шыққан қарияның жолы баяндалады. Қазақтағы «ер адам парызы» анық көрсетіледі. Шәкен Айманов өмірдің барлық тұстарынан шабыт ала алған, жабулы тұрған барлық сандықтарды ашып, қазақ киносына ұмытылмас туындылар тастады. Қандай фильмде мәселе қозғалсын, ол ана жүрегі, сарбаз ержүректілігі, бала сағынышы мен қыз махаббаты болсын, барлығы ерекше көзбен қаралып, қағаз бетіне түсірілді. Кейін ұлы режиссер өз ойында елестеткен картиналарды, бізде теледидардан сезіне алдық. Адам сезіміне асқан ілтипатпен қараған ол, бұл аталған фильмдерде өз елінің мәселелерімен қоса, дәстүрлерді басқа халыққа тамаша етті. Тарихи дереккөз болған бұл фильмдер біздің елімізде ерекше орын алып қана қоймай, көрермен жүрегінен өшпейтіні анық. Шәкен Аймановтың жұмыс стилін көркем, кейіпкерлердің өмірі мен психологиясына терең енген деп сипаттауға болады. Оның фильмдері көрермендерді жиі қызықты эмоцияларға бөлейді және маңызды сұрақтар туралы ойлануға мәжбүр етеді.

#### ӘДЕБИЕТТЕР

- 1 Сарбаева. А.М. Қазақ мәдениетінің ұлы қайреткерлері. Ғұламалар тағылымы: Оқу-әдістемелік құрал. 2012. – 204 б.
- 2 Қырықбай Мазанұлы Алдабергенов. Ерлан Мұхтарұлы Арын. Бақыт Тілеубайқызы Беткеева. Бір туар дара тұлғалар. 2003. – 364 б.

## ФИЛЬМЫ ШАКЕНА АЙМАНОВА КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК

САЙДАШЕВА М.

студент, специальность «Металлургия черных металлов»  
Аксуский колледж черной металлургии, г.Аксу

ЖАНДИЛОВА Р. Б.

преподаватель русского языка и литературы,  
Аксуский колледж черной металлургии, г.Аксу

Игровое кино является важным историческим источником, дающим представить себе эпоху, ее настроение, события, волновавшие общество, и обогащает историческое знание. Фильмы выступают в качестве источника и по повседневной истории, так как они позволяют увидеть бытовую часть жизни: предметы обстановки, облик городов, моду, окунуться во все то, что на первый взгляд кажется незначительным и незаметным, в то, что окружает человека. Современная техника помогает автору передать его замысел и его видение мира. С этим связан поиск тем, которые волнуют режиссера, и средств их воплощения.

Кино является коммуникативной системой. «Режиссер, киноактеры, авторы сценария, все создатели фильма что-то нам хотят сказать своим произведением. Их лента – это как бы письмо, послание зрителям».

В XXI веке имя легендарного Шакена Айманова известно всему миру. Именно он стоял у истоков рождения национального кинематографа и театрального искусства.

Ш. Айманов – отец казахского кино, осуществивший постановку первых отечественных фильмов. Мэтром созданы великие киноленты, которые стали этапными в развитии киноискусства Казахстана. Фильмы различные по жанру – это трагедия «Поэма любви», драмы «Дочь степей» и «Перекресток», киноочерк «Мыздесь живем», киноповести «Водном районе», «Земля отцов», трагикомедия «Алдар-көсе», музыкальная комедия «Наш милый доктор», комедия «Ангел втюбетейке».

Выдающийся поэт Олжас Сулейменов, который считал Шакена Айманова своим другом и учителем, писал: «Режиссер должен чувствовать слово как поэт, музыку – как композитор, изображение – как художник, мыслить – как философ. И все эти качества должны быть органично объединены в одной человеческой личности. Если это сочетание достигнуто, мы видим подлинного

большого мастера своего дела. Шакен... всю свою жизнь стремился к такому совершенству. И у него было главное, что необходимо не только режиссеру, но и любому художнику. Он был личностью – крупной, яркой. Он был человеком – добрым и чутким».

Киноповесть Шакена Айманова «Земля отцов», сценаристом которого выступил Олжас Сулейменов, рассказывает о том, как после войны дед с внуком едут в Ленинград, чтобы найти могилу сына и перезахоронить его в степи – таков закон предков. Но до могилы они не доходят – узнав, что погибший герой похоронен с теми, кто был с ним в последнем бою, старик и внук решают не тревожить его прах и возвращаются обратно на Родину. Это фильм – философское размышление о том, что есть Родина, мужество и отвага. Путь деда и внука в Россию – это скорее метафоричное отображение пути души. Один проходит путь по преодолению своих предрассудков, а другой – путь своего взросления.

Великий режиссер начинал свой путь в искусство с актерской профессии – он играл в театре, в кино, был театральным режиссером, и только потом пришел в кинорежиссуру. Благодаря этому опыту он прекрасно знал актерскую психологию, понимал, какие слова нужно найти, чтобы актер вдохновился. Поэтому процентов на семьдесят своим успехом фильм обязан режиссеру. После выхода на широкие экраны кинолента получила ряд престижных кинематографических наград. Фильм был удостоен Государственной премии Казахской ССР имени Куляш Байсеитовой за 1968 год, Государственная премия Казахской ССР была присуждена Елюбаю Умурзакову, а Шакен Айманов получил в 1966 году специальный диплом МКФ во Франкфурте-на-Майне за лучшее режиссерское решение. До сегодняшнего дня «Земля отцов» остается одним из лучших фильмов, снятых в Казахстане за всю историю казахского кино. Картина входит в Топ-10 самых кассовых фильмов киностудии «Казахфильм», его посмотрели 4 млн 200 тыс. зрителей.

По воспоминаниям современников, Шакен Айманов был человек-праздник, умевший приподнять настроение, рассмешить, обрадовать. Своим творчеством в каждодневную обыденность он приносил свои, аймановские, краски, потому и все работы его очень душевные, теплые, добрые, наполненные счастливым светом давно ушедшей эпохи. Доказательством этому является его шедевр «Наш милый доктор». Культовый фильм о юбилейном концерте, организованном для доктора Анатолия Лаврова его же пациентами. Главный виновник торжества – скромный человек с большой

душой. И неудивительно, что все те, кто знал его, решают устроить ему сюрприз. У автора была задумка сделать ревю, где будет представлено все искусство Казахстана, певцы и драматические актёры того времени. В разговоре с Юрием Померанцевым режиссер говорил: «Я мог бы пригласить любого актёра из Ленинграда, любую звезду из Москвы, но мне хочется сделать фильм только с актёрами Алма-Аты». Профессиональная игра актеров под чутким руководством гениального мастера Шакена позволила создать еще одно произведение искусства, вошедшее в классику казахстанского кино и радующее телезрителей. Даже сейчас этот фильм покоряет своей искренностью, правдивостью и своим естеством. Это веселая музыкальная комедия, в ней много песен, искрометных шуток, за что его и полюбили зрители. Известный композитор А. Зацепин написал музыку к фильму «Наш милый доктор». Для него это был дебют. Популярность к нему пришла позже, уже в Москве, когда он начал сотрудничать с режиссером Леонидом Гайдаем и написал знаменитые мелодии к его фильмам.

По фильму «Наш милый доктор» можно судить об искусстве Казахстана, Алма-Ате конца 50-х годов XX века. «Как будто окунулась в далекое прошлое – светлый и позитивный фильм, с непритязательным сюжетом, но таким добрым и наивным! Алма-Ата- город моей юности с новостройками и прекрасными видами на горы, люди, мода тех лет – словом погружение полное в те годы» – такие отзывы можно прочитать о фильме.

«Вам не передать, с какой теплотой и любовью он относился к людям, особенно к тем, в ком видел проявление каких-то способностей. Он нес большую миссию художника, пытался показать жителям других стран красоту нашего народа, великолепие нашей природы. Сквозь кинокадры нес в большой мир всю уникальность наших красот. Пытался показать все лучшее, что у нас есть, и город, и доброту наших людей, и теплоту отношений, и дружбу, которой дорожил, а главное – любовь к своей Земле!» – с восхищением вспоминает актриса Шолпан Алтайбаева.

Как известно, первым художественным фильмом в истории кино была комедия.

Комедии – это один из самых популярных жанров в кино. Комедийный фильм имеет цель рассмешить, вызвать улыбку, улучшить настроение, развеселить, спародировать и высмеять какие-либо недостатки. Смех лечит в прямом смысле этого слова. Мы по-прежнему смотрим фильмы с участием Чарли Чаплина

и любим его юмор. Л. Гайдай – один из самых популярных режиссеров в советском кино 1960-х и 1970-х годов, был известен также своими комедийными фильмами, такими как «Операция Ы», «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» и «Бриллиантовая рука».

Пройдя исторический путь длиной в 55 лет, фильм «Ангел в тибетейке» не утратил своей актуальности и в наши дни. Причины этого феномена кроются в кропотливой работе режиссера, сценаристов и исполнителя главной роли над изучением и воспроизведением обычаев, традиций и быта казахского народа той эпохи. Еще одним объективным фактором этой долгоиграющей популярности может служить жанр, в котором была создана картина. Комедия всегда была более универсальным и мобильным жанром, пользующимся успехом у любой зрительской аудитории. Возможно, именно это обстоятельство вызывает большой интерес телеаудитории даже сейчас.

И в настоящее время режиссеры 21 века потянулись к такому сложному жанру, это объясняется тем, что у комедии всегда рейтинг высокий. В 2011 году на экраны вышла эксцентрическая комедия «Алдар Косе», в 2019 году был создан ремейк «Волшебная тибетейка Тайлака» (Ремейк – новая версия ранее снятого фильма).

Я просмотрела фильмы Шакена Айманова и для себя сделала вывод, что Айманов был лучшим кинорежиссером, истинным мастером казахстанского киноискусства. Он им и остается. Шакен – монументальная глыба. Его сильная режиссура подарила этим шедеврам долгую жизнь на телеэкране и актуальную в любое время художественную ценность. Его фильмы по праву вошли в Золотой фонд национальной кинематографии.

Одним из первых кассовых фильмов киностудии «Казахфильм» был «Конец атамана». Последний шедевр Шакена. Тогда он собрал более 30 миллионов зрителей при тираже 1274 копии. Фильм стал первой частью тетралогии о Чадьярове. Следом последовали «Транссибирский экспресс» (1977), «Маньчжурский вариант» (1989) и «Кто Вы, господин Ка?» (2010).

По мнению известного британского киноcritика с мировым именем, обозревателя Daily Worker и Morning Star Нины Хиббин (1922-2004), «Ш. Айманов больше значил как общественная фигура, как личность, которую он представлял собой везде и всегда, чем как режиссер кино... Он был незаурядной, международного масштаба фигурой... И большим артистом!.. Какими бы ни были

поставленные им фильмы, роль их огромна. Он проторил дорогу, по которой другие пройдут дальше, поднимутся выше, сделаются лучше. Шакена забыть невозможно. Он был необыкновенно обаятелен. И щедр. И очень красив – просто великолепен!»

Человек-легенда обладал искрометным юмором, любил жизнь, любил людей. В каждом, кто окружал его, он замечал творческую искру, пытался уловить, выявить и показать этот дар в своих кинокартинах. За это его любили все! За его большое, заботливое, доброе сердце. За умение вносить в жизнь окружающих свет и радость.

В заключении хотелось бы обратиться к картине «Безбородый обманщик». Фильм вскрывает сущность народного героя-весельчака: на самом деле он грустен. Он как бы забирает на себя грусти всех тех, кому помогает. Мир степи вряд ли переделаешь, но можно попытаться помочь отдельным людям в их историях, и повезет тем, кого сумеет выручить Алдар Косе. И хорошо Алдару Косе, что он умеет находить свое счастье – в восстановленном счастье других людей. И счастлив актер Шакен Айманов, передавший своей игрой эту доброту, радость. Он редкий человек, который устами своего героя говорил – «радовать человеческие сердца так же важно, как и лечить их».

С появлением новых технологий и возможностей кинопроизводства, киноиндустрия в Казахстане активно развивается. Современные казахстанские режиссеры успешно экспериментируют с различными жанрами – от драмы и исторического кино до современной комедии и фантастики. Молодые таланты имеют возможность воплощать свои идеи на экране, а фестиваль «Звезды Шакена» становится площадкой для показа новых кинолент. Талантливого режиссера и актера будут помнить многие поколения поклонников казахстанского кинематографа. И сегодня это искусство страны играет огромную роль в сохранении и передаче культурного опыта. Фильмы становятся мостом между поколениями, позволяя зрителям вглядываться в глубину истории и культуры Казахстана.

Мы, молодое поколение, дети поколения Z, дети мультимедийных технологий, цифровой среды свое прошлое узнаем по кадрам кинофильмов. Люди должны уважать свое прошлое и знать, о том времени, когда началось строительство новых городов, заводов, фабрик, достижениях в области культуры. Но и смотреть в будущее. Заглянув в прошлое, поразмыслишь о настоящем времени, и кто знает, может предугадаешь будущее страны. Считаю, что для этого нужно обращаться к литературе,

искусству, кино. Было бы очень полезно нам подросткам, если заинтересовать таким вот кинематографом – захватывающим, эмоциональным, пробуждающим лучшие человеческие качества.

И если по кинолентам Айманова создаются ремейки, снимают продолжение, то планета, имя которой Шакен, будет всегда жить.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Айманов Ш. Обращаясь к друзьям // Искусство кино. -1975. - № 10
2. Айнагулова К.И. Тенденции развития киноискусства Казахстана.- Алма-Ата:Жалын. 1990.- 128с.
3. Богатенкова Л. Народный артист СССР Шакен Айманов. - Алма-Ата: Наука, -1973
4. Беркович М. Кадры неоконченной киноленты: Шакен Айманов без контуров. -Алма-Ата: Онер, -1984
5. Кенжетаяев К. Высокий дар призвания. -Алма-Ата: Онер, -1990
6. Сиранов К. Шакен Айманов - актер и режиссер кино. - Алма-Ата, -1970
- 7.Федулин А.С. Кино в Казахстане. А., Жазушы. 1967.-85с.

#### ШӘКЕН АЙМАНОВТЫҢ ФИЛЬМДЕРІ ТАРИХИ ДЕРЕК КӨЗІ РЕТІНДЕ

СЕЙТКАЛИЕВА Д. А.  
қазақ тілі мен әдебиет пәнінің оқытушысы,  
Ақсу қара металлургия колледжі, Ақсу қ.  
БОТАБАЕВ Н. Т.  
студент, Ақсу қара металлургия колледж, Ақсу қ.

Баянауылды білмейтін жан жоқ сірә. Табиғаты сұлу, тастарының өзі «қыздың жиған жүгіндей» демекші, бірінің үстіне бірін сәндеп қолмен қалағандай, ол кейде әртүрлі бейне, енді бірде қолдан қашаған мүсін секілді көрінеді. Қарағай, аршалар осы тастарды қақ жарып, дәл төбесіне өседі. Жасыбай көлі, Сабындыкөл, Торайғыр көлі, Біржанкөл атты әдемі көлдері де бар. Қаранғы түнде, тау арасына шыға қалсаң, оның тастары мен ағаштары ертегідегідей неше түрлі құбыжық дүниелерге, адам көрмеген ғажайып андарға айналып кетеді. Осындай таңғажайып жерде Кенжетайдың талантты ұлдарының бірі Шәкен де (Шаһкәрім) дүниеге келді.

Шәкен Айманов – қазақ кино әлемінің негізін қалаған тұлғалардың бірі. Ол қазақтың актерлік өнерінің аясына, аймановтық құбылыс әкелді. Шәкеннің келбеті өнерпаздық жаратылыс, суреткерлік болмыс секілді ерекшеліктерден тұрады. Семейдегі педагогикалық техникумда оқып жүрген он тоғыз жасар өнерпаз жігіт Алматыдан келген Ж. Шанин, Е. Өмірзақов, Қ. Қуанышбаев сынды атақты адамдардың көзіне бірден ілігеді. Солардың қамқорлығы бойынша ол театрға орналасады. Бұл кез қазақ театрының қолтума шығармалардан басқа, орыс, шетел, классиктерінің дүниелеріне ден қоя бастаған шағы еді. Атап айтқанда, А. Островскийдің «Таланттар мен табынушылары», «Найзағайы», Н. Гогольдің «Ревизоры», М. Горькийдің «Шаңырауы», Погодиннің «Мылтықты адамы», У. Шекспирдің «Отеллосы» мен «Асауға-тұсауы» қойыла бастаған. Осы шығармалардың түрлі персонаждарын сахнаға шығаруға қатысқан Шәкен Айманов өзінің қайталанбас талант екенін көрсетті.

Шәкен Айманов жұртшылыққа кино өнері арқылы да кеңінен танылғаны мәлім. Ол 1953 жылы «Жамбыл» фильмінің басты ролін ойнауға, әрі көркемдік жетекшісі болуға шақырылады. Осыдан соң қазақ кино өнері режиссурасының басында дарынды кинорежиссер, әрі актер Шәкен Айманов тұрды.

Ш. Айманов «Қазақфильм» студиясында режиссер қызметіне өмірінің он жеті жылын арнады. Сол жылдарда қазақ кино өнері үшін де өшпейтін белгілер қалды. Ш. Айманов сол кездің көкейкесті мәселелерін қозғап, оның көркемдік шежіресін жасауда, өзінің өнерпаздығы мен сезімталдығын байқатты. Бұл уақыттар ішінде жанрлық, формалық ізденіске ғана емес, терең мазмұнды мәнге ие болған бірқатар көркем ленталар пайда болды. Айталық, тың және тынайған жерлердің игерілуіне байланысты 1954 жылы Шәкен «Біз осында тұрамыз» атты көркем фильм түсірді. Ал бұл тың игеру тақырыбына арналған еліміздегі тұңғыш көркем лентасының бірі еді. Сондай-ақ 1966 жылы түсірілген «Ата мекен» көркем фильмінен Аймановтың суреткердің болмысын нақты танымыз.

Шәкеннің суреткерлік бір қыры - режиссерлығында. Сахналық ойдың көркемдік жетекшесіне дейін көтерілген ол көптеген пьесаларды сахнаға шығаруда жемісті еңбек етті.

Шәкен Айманов барлығы 14 фильмді экранға шығарды. Ол он төрт мақалаға жүк болатындай туынды. Шәкен Айманов қазақ киносына жетекке қиын көнетін жанр-комедияны ала келді. «Біздің сүйікті дәрігер», «Алдар көсе», «Тақиялы періште» ... Үшеуі, егер халықтық өнерді көкжиегі шексіздікке барып тірелетін



айдын теңізге теңер болсақ, сол теңізден орын тепкен, бірін-бірі қайталамайтын, өзіндік жұмбақ әлемі, тыныс тіршілігі бар үш арал.

«Алдар көсені» бір сыншылар кезінде бір-бірінен оза шауып кете алмай, прокат конторында текшеленіп жатқан фильмдер қатарына қосуға тырысты. Бірақ, Шәкен Айманов «Алдар көседе» өзіне еріксіз еліктіріп әкететін, ақылды, тапқыр бейнені жасады. Шәкен аға фильмге өз жүрегінің бөлшегін жұлып берді. Өйткені, оның өнердегі девизи – адалдық, әділдік, көңілділік, тапқырлық.

Жетпісінші жылдар қазақ киносы үшін табысты кезең болды. «Қазақфильмінің» керегесі кеңейіп, шаңырағы биіктей түсті. Экранға «Тақиялы періште», «Атаманның ақыры», «Қыз Жібек», «Шоқ пен Шер» шықты. Мұнда, Асанаәлі Әшімов, Құман Тастанбеков, Нұржұман Ықтымбаев, тағы басқалар толыққанды киноактер болып қалыптасты. Бұған республикамыздың №1 кинорежиссері, протоколдың сараң тілімен айтсақ оразан зор үлес қосты. Республика Кинематографистер одағы басқармасының бірінші хатшысы, киностудияның көркемдік жетекшісі ретінде Шәкен Аймановты бүкіл көшті ылдидан өрге шығарып кеткен қазақ кино өнерінің Геркулесі деп атауға болады. Шәкен Айманов театрдан киноға жоғары актерлік мәдениетті ала келді. «Қандай рөлді жаныңызға жақын тұтасыз?» деген бір журналистің қойған сұрағына: «Театр мен кинодағы рөлдерімнің бәрін ең басты рөлдерім деп есептеймін. Ешқайсысын бірінен-бірін бөле-жарып қарамаймын» - деп жауап берген еді. Ол театр сахнасына ондаған қайталанбас образ алып келді. Шәкен Аймановтың бойында көп режиссерлерде жете бермейтін актерлермен жұмыс істей білу мәдениеті жоғары болғанын аңғарамыз. Ол кез-келген актерді түсіру алаңында сценарийдің шеңберінде байлаулы баспақтай матап тастауға қарсы. Шығармашылық еркіндік. Міне, Шәкен Айманов фильмдерінде актерлердің ең басты, жетекші шығармашылық күшке айналып кете баратының сыры осында жатыр. Осылайша аймановтық қолтаңбамен жарық көрген әр фильм танымал актерлер қатарын толықтырып отырды. Ал енді режиссердің бірнеше фильміне тоқталып кетейік:

«Махаббат туралы аңыз». Шәкен Аймановтың түсірген бұл фильмі 1954 жылы экранға шыққан болатын. Фильм F. Мүсіреповтың «Қозы Көпеш – Баян сұлу» пьесасының желісімен түсірілген. «Махаббат туралы аңыз» фильмінде Қ. Қуанышбаев, С. Қожамқұлов, Ш. Жандарбекова, Н. Жантөрин сынды қазақтың

атақты актерлері өнер көрсетті. Шәкен ағамыздың аталған алғашқы режиссерлік жұмысы К. Гаккельмен түсірілген.

«Біз осында тұрамыз». Кинорежиссер Шәкен Аймановтың 1957 жылы түсірілген бұл кинодрамасы тың игеру тақырыбына арналған. Бұл фильмде Қазақстан даласына Кеңес Одағының әр жерінен келген жастардың тың көтеріп, астық өсіріп, отбасын құрып, өмір сүруі жайында баяндалады. Осы фильмде Шәкен Аймановтың өзі Бейісов ролін сомдайды. Интернационализм, халықтар достығы тақырыбындағы фильмде қазақ қызы Халида мен Украинадан келген Сергей Савченко арасындағы таза махаббат сезімдері суреттеледі. Халида мен Сергей роліндегі Л. Абдукаримова мен Л. Фринский атты актерлердің сомдауындағы қыздың ата-аналарының, туыстарының өзге біреуді өз отбасына қабылдағысы келмейтін көріністері де шынайы суреттелген.

«Тақиялы періште» кинокомедиясы – 1968 жылы жарыққа шықты. Әмина Өмірзақованың актерлік шеберлігін, оның үздік кинокомедиялық актриса екендігін айқын танытады. Бұл фильмдердің үшеуі де музыкалық комедия. Үш фильмде де музыка мен ән әр мақсатта пайдаланылады.

Сондай-ақ, Шәкен Айманов комедия жанрымен қатар психологиялық драма жанрына да көңіл бөліп, «Бір ауданда» («В одном районе»), «Тоғысу» («Перекресток») фильмдерін түсірді. Бұл фильмдерде режиссер адамның ішкі дүниесін ашуға ұмтылады.

«Тоғысу» («Перекресток») фильмінде дәрігер Ғалия Исламова мен оның сүйіктісі судья Ескендір «адам және заң» проблемасында бетпе-бет келеді. Фильмнің сюжеті бойынша Ескендір заң негізінде адамды соттау жөнінде шешім шығарады, ал Ғалия ол адамның кінәсі жоқ екендігін жақсы білетін болады.

«Атаманның ақыры» – қазақ кино қоржына теңдессіз олжа болып қосылған қомақты туынды. Айтулы фильм отандық кинематография тарихына детектив жанрында түсірілген тұңғыш кинокартина ретінде енуімен құнды болса, қазақтың ұлтжанды ұлы, бірегей режиссері Шәкен Аймановтың соңғы түсірген туындысы болуымен аяулы, қастерлі. Эдуард Тропин мен Андрей Кончаловский жазған фильм сценарийі 1969 жылы көркемдік кеңес талқылауынан өтіп, түсірілімге бекітіледі. Ал түсіруге әзірлік пен алғашқы жұмыстың басталуы 1970 жылдың қаңтарында қолға алынып, сол жылдың қарашасында толық аяқталып, тұсауы кесіледі. Яғни бас-аяғы 11 айдың ішінде қос сериялы детектив фильм өмірге келеді.

«Алдар-Көсе» фильмі- Шәкен Аймановтың кино өнеріндегі Алдар-Көсерөлін сомдаған ірі шығармасы.

Алдар Көсе халықтың еңсесін көтеру үшін дүниеге келген мифтік кейіпкер. Яғни, халықты рухани тұрғыдан аздырмайды. Алдар Көсе дейтін – бұл, лақап аты еді. Алдар – алдаушы, өтірікші, Көсе – сақалы жоқ дегенді білдіреді. Оның шын есімін, ондай адамның болған, болмағанын ешкім білмейтін. Бірақ, қай ауылға барсаң да, оның есімі ел аузынан түспейді. Әркім әр түрлі айтады. Бірақ, әр әңгіменің тоқ етері – ол кедей болғанымен, пейілі кең, жетім-жітіктерге қол ұшын беріп, халықты езген бай-манаптардың әділетсіздігіне қарсы күрескен кейіпкер ретінде көрсетеді. Халықтың басындағы рухани азғындықты, ұсақталып, жадап жүдеген елдің бейнесін Алдар арқылы көрсету оңай әрі тиімді. Осылардың ішінен «Алдар көсе» туралы ең алғаш фильм түсіріп, оның образын көрермен қауымға алғаш жеткізгендердің бірі – Шәкен Айманов. Осылайша Алдардың бейнесі біздің санамызға алғаш Шәкен Аймановтың 1965 жылғы «Алдар Көсе» фильмі арқылы бекіді. Содан кейін тағы да жаңаша сипатта фильмдер мен мультфильмдер түсірілді. Алайда, Шәкен Айманов түсірген Алдардың орны бөлек. Онда қарақан басының қамын ойлаған, әлсіздер мен байлардың арасындағы таптық бөлінушілікті, дәстүрдің еленбеуі сияқты кемшіліктерді аша білген. Адамдардың бір-біріне деген жомарттылығы мен бауырмалдығы жоғалғандығын дәл басқан. Экранда халықтың сүйікті кейіпкері өзінің ақылдылығымен, тапқырлығымен, кең пейілділігімен, ұшқыр ойымен, даналығымен танылады және осының бәрі әзіл-қалжыңымен жеткізіледі. Алдар-Көсе роліндегі Шәкен Аймановтың шеберлігі халық ертегісін қазіргі кезбен байланыстырып, әрі Алдардың көзқарасын, тәлім-тәрбиесін бүгінгі күннің түсінігімен жеткізе білуі. Актердің өте шынайы ойыны экраннан Алдардың өзін көргендей әсер қалдырады. Алдар-Көсе фильміне режиссер халқымыздың атақты актерлерін де тарта білген. Мысалға, шағын ғана эпизодтық Бақсы ролін ұлы актер Елубай Өмірзақов ұмтылмастай керемет әсер қалдырып ойнаған. Кинорежиссер Шәкен Айманов бұл кішкентай ғана эпизодтық рөлді әдейі Елубай Өмірзақ үшін енгізді. Сценарий қалай жазылса, фильм де солай қойылды. Жұрт оны жақсы қабылдады. Алдар көсе секілді кинокомедиялар арқылы өмірде кездесетін маңызды проблемаларды шешуде комедия жанрының мүмкіндіктерін кинорежиссердің барынша пайдалана білуі үлкен шеберлікті көрсетеді.

Шәкен Аймановтың сомдаған рөлдері мен түсірілген фильмдерінің барлығы тарихи дерек көздері болып табылады. Фильмдерінің барлығы өз ерекшелігімен көрерменді таңғалдырған. Оның әр еңбегі қазақ кино әлеміне үлкен үлес қосты. Түсірілген фильмдерінің барлығы мәнді, өскелең ұрпақ үшін тәрбиелік мәні зор болып табылады. Шәкен Айманов – ұмытылмас талант иесі, оның табысқа құштар бейнесі мен дара есімі – халық жүрегінде сақтаулы.

#### ӘДЕБИЕТТЕР

1 Шәкен Айманов туралы естеліктер/ құрастырған: К. Кенжетәев, Р. Сатаев. – «Білім», 2004. -224 б.

2 Шәкен Айманов: Кітап-альбом/ құрастырған: Қ. Бегалин. – Алматы: «Өнер» баспасы, 2014. -320 б. – қазақша, орысша.

### ШӘКЕН АЙМАНОВТЫҢ ФИЛЬМДЕРІ ТАРИХИ ДЕРЕК РЕТІНДЕ

ТЕМИРБЕКОВА С. А.  
оқытушы (ассистент), Торайғыров университеті, Павлодар қ.  
МУКАТОВА Д. Р.  
оқытушы (ассистент), Торайғыров университеті, Павлодар қ.  
КАСЕНОВ М. С.  
магистрант, Торайғыров университеті, Павлодар қ.

Бұл мақалада тарихи зерттеу тұрғысынан, нақты Ұлттық кинематография тарихының екі бағыты қарастырылатын болады: біріншіден, сурет экрандағы адамдар мен оқиғалардың бейнесін қаншалықты дұрыс түрде көрсетілетінін; екіншіден, фильмді мәдени құбылыс ретінде талдауы.

Шәкен Айманов қазақ киносында есімі орныққан, бірнеше авторлық фильмдердің режиссері, оның ішінде «Атамекен» (1966) фильмі ерекше орын алады. Мақалада Ш. Айманов режиссурасының негізгі әдістері ғылыми тұрғыда қарастырыла келіп, түпнұсқалы драматургиямен қатар, оған визуалды-бейнелеу негізінде, қазіргі заманғы инновацияларды қолдана отырып, авторлық тұжырымдаманың бүгінгі мен өткенінің жарқын айқындылығы мен нақтылығына қол жеткізуге мүмкіндік берген. Тарихи тұрғыдан алғанда, «Атамекен» фильмінде режиссер Шәкен Айманов сол кездегі қоғамдық атмосферада көп қозғалмайтын, өте күрделі

де өзекті мәселелерді қозғап, өткенді интерпретациялаудың өз нұсқасын ұсынды. Фильм өткен фактілердің ғана емес, сонымен бірге, заманауи білімнің, мәдени менталитеттің ерекшеліктері туралы идеялардың қайнар көзі болып табылады.

Туынды нәтижесінде адам өмір сүруінің біртұтас кеңістігі құрылды. Автор «Атамекен» қазақ кинорежиссері құрған кино тілімен бейнелеудегі мәдени естеліктің жарқын айғақтарының бірі болып қала беретіндігін жеткізеді.

Кино өзінің жарқын бейнелерімен және қолжетімділігімен бүгінде адамдардың тарих пен өткені туралы түсініктерінде орасан зор рөл атқарады. Белгілі бір фильмнің берілген уақыт аралығында пайда болуы көптеген факторлармен, соның ішінде экономикалық, әлеуметтік, мәдени және саяси факторларымен түсіндіріледі. Бұл қоғамдағы үстемдік етуші доминанттардың көрінісін анықтауға мүмкіндік береді. Кино зерттелетін кезеңнің ішкі мәнін түсінуді айтарлықтай кеңейте алады және бұрын көрінбейтін жағынан тарихи деректерді байыта алады.

Қазақстан киносының негізгі базасы кеңестік кезеңде, үлкен мемлекет – КСРО-ның кинематография саласының бір бөлігі ретінде қалыптасты. Жалпы бүкіл өнер сияқты, сол кезеңдегі қазақ киносының дамуы мәдени модернизацияның кеңестік моделі аясында өтті, бірақ, ұлттық өнер түрлерін дамыту орталық идеяға айналған жоқ. Нәтижесінде, қоғамның әлеуметтік-мәдени процестерді қабылдауында, зерттеушілер атап өткендей, «мәдениет түрі» түсінігі «мәдениет деңгейі» ұғымымен ауыстырылды.

Бүгінгі күнге дейін, ұлттық кино тарихында Шәкен Аймановтың экрандық шығармашылығы алтын дәуір деп аталады [2, б. 162]. 1966 жылы экранға шыққан Шәкен Аймановтың «Атамекен» көркем туындысының тағдыры бұлыңғыр болды. Бұл фильм әлі күнге дейін Шәкен Аймановтың шығармашылығының шыңы болып қала береді. Бұл бүкіл қазақ кино өнерінің әлемдік кинематографияны іздеу деңгейіне көтерілген серпілісіне айналды. Осы жайт оның жақын достары мен алыс-жақын шетелдегі әріптестері, жауапты мәдениет қайраткерлері, кинотану басылымдары, кинофестивальдердің жоғары марапаттары, мемлекеттік сыйлықтары және т.б. туралы көптеген естеліктерінде расталады [3].

Шәкен Айманов өзінің сирек кездесетін тұлғалық, адами қасиеттері мен табиғи харизмасының арқасында ұлттық кино өнерінің көшбасшысы болып, айналасына пікірлестерден құралған тамаша актерлік ұжымды жинай білді. Оның қайталанбас көп

жанрлық актерлік өнерінің негізгі қайнар көздері терен білім мен халық мәдениетіне жақындығы еді. Өмірдегі бастықызығушылығы – домбыра мен шахмат ойыны, оның басынан өткен оқиғаларына жауап табуға көмектесті. Шәкен Аймановтың кәсіби-рухани ізденістері заман ағымымен үндесіп жатты. Оның тарихи уақытта өмір сүргенін көптеген жолдастары атап өтті, артында ұмытылмас театрландырылған бейнелері және мол тәжірибе, кинодағы режиссерлік жетістіктердің толық тізімі қалды. Мысалы, «Біздің сүйікті дәрігер», «Алдар Көсе», «Бір ауданда», «Біз осында тұрамыз» және т.б. Шәкен Айманов Мәскеуде өткен I халықаралық кинофестивальдердің (1959 ж.) белсенді қатысушысы ғана емес, 1963 жылы 49 ел қатысушылары арасында өткен, III МХК жоғары қазылар алқасының мүшесі бола отырып, әлемдік кинематографияның серпініне қолын созды. Шәкен Аймановтың шешуші дауысының арқасында фестивальдің бас жүлдесінің тағдыры италяндық режиссер Фредерико Феллинидің «Сегіз жарым» фильмінің пайдасына шешілді [4]. Қазақ киносының тұңғыш тарихшысы Шәкен Аймановтың режиссерлік жолы туралы Қ.Сиранов былай деп жазды: «Шәкен Кенжетайұлының шығармашылық өсуі Республиканың кино өнерінің даму процесімен байланысты және оның тарихын толық көрсетеді» [5, 59–60 б.].

Осы уақытқа дейін, қазақ әдебиеті де, кино өнері де, әлемдік сын-қатерлерге ілесе отырып, қазақ халқының ұжымдық жадында ізі өте мәнді де, қызық болған Ұлы Отан соғысы тақырыбын түсіндірудің жаңа формаларын белсенді түрде іздестірді. Қазақ халқы барлық далалық шайқастарда, ал тылда асқан ерлігі мен адамдық ынтымақтың кең майданын ұйымдастырып, фашизмді талқандауға тікелей қатысты. Әскери мәселелерде Отан мен туған жердің бейнесі өнердің барлық жанрындағы биік жетістіктерге айналды. Осындай адамгершілік-көркемдік ізденістер мен құндылық бағдарларға толы әлеуметтік-мәдени ортада, Шәкен Айманов қазақ халқының рухани мұрасының өзіндік ерекшелігін көрерменге таныту үшін, өзінің дүниені қабылдау бейнесін экран және жеке тәжірибе арқылы жеткізуді жөн көрді. Шәкен Айманов кемел шебер, кәсіптегі ескірген таптаурындарды еңсерудің белсенді қатысушысы ретінде ең өзекті тақырып – Отан және оған деген сүйіспеншілік туралы қазіргі кино тілімен айтуға дайын болды. Тарихи тұрғыдан алғанда, «Атамекен» фильмінде режиссер Шәкен Айманов өткенді түсіндірудің өзіндік нұсқасын ұсынып, сол кездегі

мәдени атмосфераның ауасында болған, бірақ, айтылмайтын ауыр проблемаларды аллегориялық түрде қозғады.

«Атамекен» соғыстан кейінгі азап пен ойранға толы қиын кезенді, жаңа моральдық проблемаларды ашады[6]. Драматургиялық желі – соғыста қаза тапқан ұлының, жат жерде жатпауы керек екеніне көзі жеткен, қатал ақсақалдың әңгімесіне арқау болды. Оның басынан кешкендері тереңде жасырылған, ол өзінің бар рухани күшін ата-бабасының қасиетті өсиеттерін орындауға жұмсайды. Ақсақалдың тұрақсыз бейнесі, оқтын-оқтын өткір шаншу арқылы байқалатын сақтық мимикасы, қысқа қимылдары күрделі ішкі сезімдерді аңғартады. Бала Баянның образында тағы бір кейіпкер – ақсақалдың немересі – кинорежиссер адам қасіретіне, соғыста қираған адамдар тағдырына өз көзқарасын білдіреді. Баян өмірді жеңіл, қуанышпен қабылдайтын жас, жаңа ұрпақты бейнелейді. Халқының салт-дәстүрін бойына сіңіре отырып, ол ұзақ, азапты жолдың бойында болатын жағдайлардың барлығын ойша қабылдайды. Автордың ойластырғаны, Баян бейнесі сыртқы әлеммен үйлесімді өмір сүруге дайын, ой-өрісі ікемді өскелең жаңа ұрпақты бейнелейді. Фильмнің финалы жолда адасып қалған атасы мен немересінің қуанышты кездесуімен аяқталады. Эмоционалды құшақта аға және жас ұрпақтың басынан өткеннің бәрін сезініп, көруге болады. Фильмде жанама түрде оқылатын тағы бір маңызды тарихи аспект бар, бұл – тыйым салынғанына қарамастан, Кавказға, күйменің төбесінде үйіне оралған егде жастағы шешеннің бейнесі.

Ш. Айманов соғыстан кейін де, тіпті 1960 жылдары да, проблемалары қоғамдық ортада ашық айтыла алмаған, депортацияланған халықтардың тағдырларының трагедиялық элементтерін бейнелеп, талқылады. Фильм Олжас Сүлейменовтің «Бір соғыс бір соғыспен бітті...» поэмасының сценарий бойынша түсірілгені белгілі. Олжас Сүлейменов «Шәкен туралы әңгіме» атты естелігінде, сценарийдің екі жақты туғанын былайша суреттейді: «Менің ойымша, көптеген қызықты көріністер мен диалогтар цензураның кесірінен сызылған. Мысалы, Шәкен екеуміз 1944 жылдың қысында Солтүстік Кавказ халықтарының Қазақстанға жер аударылуының көріністерін кеңестік кинода алғаш рет көрсеткіміз келді. Қолымыздан келгенше қорғандық. Мәскеу оған жол бермеді. Бұл оқиға желісінің үзінділері қалды және олар негізінен Шәкеннің беделінің арқасында қалды» [7, 218 б.].

Жалпы, барлық көріністерді бойына сіңірген картинаның лейтмотиві – негізгі суреттің дамуы, яғни, «адам», «тағдыр»,

«Отан», «Атамекен» ұғымдары. Басты кейіпкерлердің адамгершілік сұлулығы арқылы философиялық жалпылау деңгейінде, бізді қоршаған дүниенің өткені, бүгінгі және болашағы туралы көзқарасты қайта қарастыру жайлы терең үдеріс ашылады. «Отан дегеніміз адам туып - өскен және қартайған тар жер емес – деген фильмнің негізгі идеясын жеткізе алдық деп сенгім келеді. Отан – біздің еліміз, Балттық теңізінен Дежнев мүйісіне дейін, Баренц теңізінен Памир биіктеріне дейін. Ұлы Отан соғысында қаза тапқан жауынгердің бейітін іздеген атасы мен немересі туған жерді – ұлы мен әкесі қайтыс болған сол Атамекенді тапты», – деп жазды Шәкен Айманов.

«Атамекен» фильмі кино тілінің ерекше мүмкіндіктерінің арқасында бізді белгілі бір тарихи-мәдени кеңістік пен уақытқа жетелейді. Әдебиет, тарих, музыка жетістіктерін, халықтың ұжымдық жадын, техникалық құралдарды, көрнекі-бейнелік ойлаудың жаңалықтарын синтездей отырып, режиссер көрерменді өзіне тартады. Уақыттың тікелей тарихи контекстімен қатар болуы фольклор белгілері мен нышандарының графикалық қатары, картинаның кәсіби өңделуі берілген ақпараттың көлемі мен объективтілігін және автордың терең ой-ниетін арттыра түсті. Суреттің айқын артықшылығы болғанына күмән жоқ. Ш. Аймановтың ең үздік режиссерлік қасиеттерінің арқасында ғана емес, сонымен қатар ол тамаша актерлердің өзіндік даралығын ашу үшін экранның экспрессивтік мүмкіндіктерін пайдаланды (Е. Өмірзақов, М. Ахмадиев, Ю. Померанцев, В. Шевцов, Т. Көкова, А. Өмірзақова, Р. Мұрат, т.б.), сонымен қатар сценарист О. Сүлейменов, оператор М. Айманов, суретші Қ. Хожықов, композитор Е. Рахмадиев, дыбыс режиссері У. Давлетғалиев бар жауапты әріптестер тобы болды.

«Атамекен» фильмі прокатқа шыққаннан кейін, ерекше мәдени құбылысқа айналды. Оны баспасөз белсенді түрде қолдап, кино мамандары бірауыздан Шәкен Аймановтың үздік фильмдерінің бірі деп таныды. Сол жылы (1966) фильм халықаралық кинофестивалінде (Франкфурт-на-Майне, Германия) үздік режиссерлік шешімі үшін арнайы дипломмен, 1968 жылы К. Бәйсейітова атындағы Қазақ КСР Мемлекеттік сыйлығымен, 1967 жылы Орта Азия және Қазақстан республикасы кинофильмдерінің IV көрсетілімінде бірінші дәрежелі Дипломмен және «Горный хрусталь» бас сыйлығымен марапатталды.

Жоғарыда айтылғандардың барлығы – Қазақстан тарихындағы Шәкен Аймановтың «Атамекен» фильмі – Отан, туған жер мәңгілік тақырыбын философиялық тұрғыдан қабылдау мен бейнелеуді

жоғарылататын, мәдени мәні мен ықпалы зор факті болды, және солай болып қала береді деген қорытынды жасауға мүмкіндік береді. Қорытындылай келе, Шәкен Аймановтың тұлғасына қатысты кино тарихшысы М. Ферроның тезисін еске түсіру орынды деп есептеймін: «...тарихтың жаһандық интерпретациясын ұсынатын режиссерлерді ерекше атап өтуге болады, ол тек соның арқасында ғана бар. Оларды талдау және тарихты қайта жаңғырту ғана емес, өткен оқиғаларды және олардың бүгінгі күнмен байланысын түсіндіруге өзіндік үлес қосу болып табылады» [8, б. 56].

#### ӘДЕБИЕТТЕР

- 1 Кеңестік тоталитарлық кино және қазақ киносының тарихын зерттеу мәселелері. /<https://www.kazportal.kz/sovetskiy-totalitarniyiy-film-i-problemyi-izucheniya-istorii-kazahskogo-kino/>
- 2 Ногербек Б. Ш. Аймановтың жеті фильмі немесе Айманов және қазақ кинотануы / Алматы: Паритет, 2014. – 400-б.
- 3 Смайлова Т. Топжарған: Шәкен Аймановтың 100 жылдығына арналады / Құраст. Т. Смайлова. – Алматы: Паритет, 2014. – 400-б.
4. <https://dzen.ru/a/XwRHp1PrtgaT8hOT>
- 5 Сиранов К. Шәкен Айманов – кинорежиссер және киноактері. Алма-Ата, 1970.
- 6 Айманов Ш. «Атамекен» кинофильмі «Қазақфильм», 1966.
- 7 Сулейменов О. Шәкен в туралы сөз. Топжарған: Шәкен Аймановтың 100 жылдығына арналады / Құраст. Т. Смайлова. – Алматы: Паритет, 2014. – 400-б.
8. Ферро М. Кино және тарих. Тарих сұрақтары. – 1993. – №2. – 56-б.

## ШӘКЕН АЙМАНОВ – ҚАЗАҚ КИНОСЫНЫҢ ЖАРЫҚ ЖҰЛДЫЗЫ

ТЛЕГЕНОВ Е. Н.

Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, қауымд. профессоры (доцент),  
Торайғыров университеті, Павлодар қ.  
ПОПАНДОПУЛО М. П.  
қауымдастырылған профессоры (доцент),  
Торайғыров университеті, Павлодар қ.

Қазақтың ең сұлу да көрікті жерлерінің бірі Баянауылдың қойнауындағы Айманбұлақ атты мекенді көп адамның естімеуіде мүмкін. Алайда, Баяның биік шоқысы Ақбеттаудың баурайындағы осы бұлақ түбінде қарағайдан қиылып салынған аласа үйде дүниеге келген ардақты есімді баршамыз жақсы білеміз. Ол – қазақ халқының мақтанышы және атақты актері, кинорежиссері, КСРО халық артисі Шәкен Кенжетайұлы Айманов 1914 жылы 15 ақпанда қазіргі Павлодар облысының Баяуыл ауданында өмірге келген. Шәкенің әкесі Кенжетай ештеп сал – серілігі бар, ит жүгіртіп, құс салғанды ұнататын, әрі Баянауылға белгілі добырашы болған екен. Оның екі бөлмелі шағын шаңырағында сол өңірдің өнерлі адамдары бас қосып, ойын сауық құрып жататын. Шәкен кішкентайынан атақты әнші Қали Байжановтың асқақтата салған кең тынысты әндерін, Ысқақбай күйшінің теңселткен күйлерін тындап, әндуманның ортасында өскен.

Шәкен бес жасында-ақ домбыра тартып, ән салуды үйрене бастайды. Ауыл мектебінде оқып, хат таниды. Ол өз жазбаларында жастайынан есте сақтау қабылеті күшті болғанын айтады. Ол екі- үш қайтара оқып алғанан-ақ қиссалар мен жырларды айна – қатесіз айтып бере алатын екен. Ел жайлауға шыққанда не қыстың ұзақ түндерінде өнерлі кара баланың добыраға қосылып айтқан қиссаларын ауыл адамдары аса бір құмартып тындар еді. Шәкен өміріндегі бұдан кейінгі елеулі кезең оның Семейде оқыған жылдары. Әуелі қазақтың кедей балаларына арналған Казкомуна деп аталатын мектеп-интернатта, кейіннен Қазақ халық ағарту институтында оқып жүрген шағында ол көркемөнерпаздар үйірмелеріне қатысып, әртүрлі драммалық шығармаларда ойнауға араласа бастайды. Сөйтіп жүрген күндердің бірінде, 1933 жылы Семейге Алматыдан жазушы Ғабит Мүсірепов келеді. Сол кезде Қазақ республикасы халық ағарту комиссариатының өнер секциясын басқаратын Ғабеннің Семейге келгендегі мақсаты – Қазақ драма театрына

жаңа актерлер табуы еді. Ол «Зарлық» спектаклін көріп отырғанда Шәкенге көзі түседі. Басқаларға қарағанда өзін еркіндеу сезінетін, ширақ ұстайтын, сахыналық тілі айқын жас жігіт жазушыға бірден ұнайды. Оны Алматыға, театрға шақырады. Осы 1933 жылдың күзінен бастап Шәкен Аймановтың актерлік өмірі басталады. Ол әуелі бірер жыл көпшілік сахналарда ғана қатысып жүреді. Ал ойыннан тыс уақыттарда театр жанындағы студияда оқиды. Сонда актерлік өнердің қыр-сырларын тани бастайды. Станиславский жүйесімен танысады, орыс және әлем театрының тәлімдерін зерделейді. Актерлік шеберлік құпияларын менгеруді үйренеді.

Шәкен Аймановтың актер ретінде өсіп, толысқаннан кейін Қазақ драма театрында жасаған қадау-қадау рольдері оның талантын, дарын қуатын айқын танытатын соқталы образдар. Мүсіреповтың «Ақан сері – Ақтоқтысындағы» – ел еркесі, ақжүрек Ақан, Әуезовтің «Абайындағы» – сөзі майда, ісі жалған Қерім, Гогольдің «Ревизорындағы» – Хлестаков, Погдиннің «Мылтықты адамындағы» – Шадрин, Островскийдің «Найзағайындағы» – Тихон секілді рольдер Шәкен Аймановтың өзіне тән, жомарт талантына лайық аса бір айшық образдар ретінде есте қалды.

Актердің шеберлігі әсіресе Шекспир шығармаларында соншама бір ғажап қуатымен танылғандай болған. «Асауға тұсаудағы» - Петруччио, «Отеллодағы» – Отелло секілді аса күрделі бейнелер Шәкен Айманов орындауында айрықша шоктықтана сомдалып еді. Көрермен жұрт бұл спектакльдерде сахынада Шәкен емес Петруччио, Отеллоның өзі жүргендей әсерде қалып, өнер тылысымын терең менгерген актер құдыретіне құлай берілетін. Верона ақсүйегі ер көңілді Петруччионың асау қызы Катринамен сөз шарпысып тұрып, ағыл – тегіл сөз тізбегін ағытқан, Катринаны айтқанына көндірмек болған сәтіндегі мына бір жолдар Айманов орындауында ерекше әсерлі шығушы еді.

Атамаңыз, Сізді сондай тәтті көрдім,  
Маған сізді тасыр деп ед ұрысқақ –  
Бақсам бәрі жалған екен,  
Сен қызықсың, сыпайсың,  
Сөзің баяу, бірақ гүлдей нәзік екен.  
Түйілген мен бұрылғанды білмейсің.  
Қияс сөзге зауқың жоқ,

Күйеулерге сыпайысың... – дейді Петруччио сырлы сөздерден өрнек төгіп. Аймановтың «Отелласы» ше? Актердің Дездемонаны

өлтірер алдындағы Отеллоның жан күйзелісін зарлана отырып, көз алдымызға әкелу асқан шеберліктің қас үлгісіндей болатын.

Себеп бар, жаным, себеп бар!  
Жаркыраған жұлдыздар,  
Айтпасам да себеп бар,  
Қан ағызбан, жар салман,  
Қардай аппақ, ұлпадай майда етіне,  
Бірақ өлмей болмайды – басқаларды алдайды...

Отелло – Шәкен іші бауыры елжіреп, еңірегенде етегі тола отырып, осы монологты айтқанда көрерменде теңселмеске шара да қалмайды. Театр сахынасында осындай тамаша образдар сомдай жүріп, Шәкен Айманов режиссерлік жұмыстармен де айналысты. Оның 1947–1951 жылдары, Қазақ драма театрында бас режиссер болып жұмыс істеген жылдары едәуір табысты да болды. 1952 жылы ол қойған «Абай» спектакліне КСРО Мемлекеттік сыйлығы берілді. Аймановтың режиссерлік жұмыстарында шығарманың көркемдік – идеялық мазмұны тереңірек, ұлттық бояуын әрлі, ажарлы етіп көрсетуіне және сахыналық ұтымды түр табуға айрықша көңіл бөлінетін. Ақыры осы режиссерлік тәжірибе оны кино өнер саласына, еңбек етуге алып келді. Алайда мұны Шәкен Айманов үшін кездейсоқ шешім деп айтуға да болмас еді. Ол бұған дейін де әртүрлі кинофильмдерге актер ретінде қатысып, барлау жасап жүрген-ді. Ол 1945 жылы экранға шыққан «Абай әндері» атты фильмде Шәріптің ролін, ал 1952 жылғы «Жамбыл» фильмінде бас кейіпкер Жамбылды ойнаған. «Жамбыл» фильмін түсірер алдында әуелі Аймановқа байлардың қолшоқпары Шаймұхамет ақының ролін ойнау тапсырылған екен. Репетиция кезінде Шәкен сол рольге лайық өлеңдерді іріктеу үстінде, әртүрлі әндерді домбыраға қосылып айтып отырады. Әрі рең-басын қилы-қилы құбылтып, ақын образын жандандыра түүседі. Кенеттен фильм режиссері Дзиганның «Стоп» деген даусы шыққан. Ол Шәкенге турасынан «Сен Жамбылды ойнағың келе ме?» деген. – Ойбай – ау, ондай рольден кім бас тартады, – дейді Шәкен. – Олай болса, Жамбылды сен ойнайсың – дейді режиссер.

Қазақ кино өнерінің тәй-тәй басқан алғашқы кезеңінде дүниеге келген туындылардың бірі бола тұра, бұл фильмде Жамбыл сынды ұлы ақын образы өз дәрежесінде келісті сомдалды. Шәкеннің сыртқы пішіні Жамбылға аса ұқсай қоймаса да, ол ақынның ішкі әлемін, жан-дүниесін, ой-толғанысын нанымды көрсете білді. Әрі сонысы арқылы көрермен көңілінен шықты. Шәкен Айманов Жамбылдың

жастық шағын, орта жастағы кезеңін, қарттық жылдарын бір өзі ойнаса да, ақын тұлғасы тұтастығымен байқалады. Шәкен-актер жыр алыбын қартайса да шабыт қуаты түгесілмейтін ой-толғанысы зерек, ақыл-зердесі өткір кесек тұлғалайды. Шәкен Айманов осы «Жамбыл» фильміне түскеннен кейін кино саласы үйіріп тарта түскендей болады. Режиссермен екі арада өткен Жамбыл образын қалай шығару жөніндегі пікірталастар кезінде Шәкен көңілін «неге осы мен кино түсіруге араласып көрмеймін» - деген ойлар да ауық-ауық мазалап қояр еді. Алайда, ол кинорежиссерлікке барудың арнайы дайындықты керек ететіндігін, күрделігін ойлап, бой тарта беретін. Дегенмен де 1953 жылы ол кино салысына түгелдей ат басын бұрады. Қанатын енді жайып келе жатқан қазақ кино өнері жаңа творчестволық күштерді қажет ете бастаған осы шақта Аймановқа киностудияға келесің бе деген ұсыныс жасалынады. Өзі де іштей толғаныста жүрген Шәкен оған бірден келіседі.

Осыдан бастап оның кинорежиссерлік шығармашылығы басталады. Әрі осыдан бастап қазақ кино өнерін Шәкен Айманов есімінсіз елестеу мүмкін емес. Оның алғашқы қойған «Қозы Көрпеш – Баян сұлу» фильмінен бастап, ең соңғы «Атаманның ақырына» дейінгі шығармашылық жолы бір жағынан қазақ кино өнерінің даму сатыларын да көзге елестеткендей болады. Бар болғаны он алты жылдай уақытқа созылған осы кезеңде ол он төрт фильм түсіріп үлгерді. Әр жылдар көрермені үшін Шәкен түсірген «Дала қызы», «Біз осында тұрмыз», «Біздің сүйікті дәрігер», «Бір ауданда», «Ән шақырады», «Алдар көсе», «Атамекен», «Тақиялы періште» секілді туындылар өздерінің айтар идеяларымен, өмір салтымызды жанжақта көрсете біле алғандығымен құнды. Ол ар халқымыздың сағына, ықыластана көретін фильмдеріне айналып кетті.

Сондай-ақ Шәкен Аймановтың қазақ киносында комедия жанырын өркендеуге зор үлесі де ерекше атап айтуға лайық. Оның «Біздің сүйікті дәрігер», «Алдар көсе», «Тақиялы періште» сынды комедиялық фильмдерін тек қазақ комедиясының мандайалды шығармалары деп емес, бүкіл совет кинокомедия жанырының елеулі туындыларының қатарына санауға болады. Шуақты күлкіге, халықтық юморға, жарасты әзіл-оспаққа толы ол фильмдерді қазіргі талабы өскен, талғампаз көрермен де үлкен ынта-ықыласпен көреді. Ол комедиялар көрерменді күлкіге көме отырып, адамды сүю, құрметтеу, жақсылыққа ұмтылу сияқты ардақты идеяларды да ортаға тартады. Шәкеннің кинодағы зор табыстарының бірі «Атамекен» мен «Атаманның ақыры» сынды фильмдер болды. Туған жерді, Отанды

сүю, жас ұрпақты патриотизмге тәрбиелеуді кино тілімен аса бір келісті жеткізген бұл туындылар кезінде Бүкілодақтық аренада жоғары бағаланып, Айманов өнерінің ғана емес, қазақ кино өнерінің мерейін асырған фильмдер қатарында саналады.

«Атамекендегі» соғыста қаза тапқан баласының сүйегін алып қайту үшін қазақ даласынан Ленинград түбіне дейін немересі екеуі сапаршегіп, жолшыбай әртүрлі оқиғаларды бастан кеше отырып, ақыр соңында Отан, Атамекен сияқты ардақты ұғымдарды жаңаша байыптаған қарт адам туралы жарқын хикая әркімді де бей-жай қалдыра алмайды.

«Атаманның ақыры» фильмі де қазақ кино өнерінің еңсесін бір көтеріп тастаған үлкен табыс болған. Айманов қайтыс болғаннан кейін жоғары сапалы туынды ретінде Қазақ ССР Мемлекеттік сыйлығын алған бұл екі сериялы туынды бір жағынан қазақ киносындағы шытырман оқиғалы, детективті жанардың алғашқы биік үлгісіндей көрінеді. Қым-қуыт шарпысқан образдар әлемімен, күрделі бейнелер галереясынан тұратын кинотуындыда режиссер шеберлігінің биік үлгілері аса мол. Чекистердің тарихтан белгілі ерлігін шығармашылықпен дамыту үстінде Шәкен Айманов оны үлкен суреткерлік қиялмен байта отырып, құнарлы көркемдік шешімдер жасайды.

Шәкен Айманов режиссерлік шеберлігі жанжақты өрлеп, өсіп, денгейі биік туындылар жасауға әбден толысқан шағында арамыздан кетті. Оның атқарам деген жоспарлары әлі де көп еді. Алайда оның бастап берген ісін талантты, ізбасар шәкірттері жалғастырып отыр. Қазақ киносында Шәкен мектебінің тәлімі, ол қалдырған жарқын бағдар алға қарай жарасты ұласа бермек. «Қазақфильм» киностудиясына Шәкен Айманов есімінің берілуі де осы сөздің демеуі іспетті. Шәкеннің замандастары оның кино мен театрдағы шығармашылық табыстары, жай өмірдегі қарапайым бітім-болмысы, азаматтығы, үлкенге – іні, кішіге – аға бола білген биік адамгершілігі, дос-жаран ортасындағы сыйлы тұлғасы, тамаша мінез байлығы жайды әңгімелерді аса бір ықыласпен айтады. Ол туралы әдемі ғұмырнамалық дүниелер де жарық көре бастады. Жас ұрпақ оларды қызыға оқуда.

Шәкен Айманов өмірінің соңына дейін қиындығы мол өнерге ерінбей еңбек сіңірді. Қазақ драма театры мен кино өнерінің өркендеп, қалыптасуындағы белгілі кинорежиссер, КСРО халық әртісі, КСРО және Қазақ ССР Мемлекеттік сыйлықтарының лауреаты, Кеңес өнерін дамытудағы сіңірген еңбегі үшін Ленин

орденімен, Еңбек Қызыл Ту орденімен, екі рет «Құрмет Белгісі» орденімен және бірнеше медальдармен марапатталған.

Әдетте ұлы тұлғалардың мәністі ғұмыры бір дәуір, бір кезеңнің еншісі ғана емес. Олардың мағыналы өмірі мен мазмұнды мұрасы әр ұрпаққа санасындай көрініс тауып, есімдері әр уақытта да биік ардақталып атала бермек. Шәкен Айманов тәлімі де сондай ұзаққа ұласатын ғажайып құбылыстардың бірі. Шынында да Шәкен өмір бойы биікке ұмтылумен, жаңа мен жақсыны іздеумен, жас сайын бір белеске шығумен өткен майталман суреткер. Ол нағыз суреткер болғандықтан өз шығармашылығын құр кәсіпке айбарстап, киноны табыс көзіне айналдырған емес, сондықтан да артына жақсы фильмдер қалдырды. Оның рухы мәңгі жарық, гуманистік өнері қазақ киносына қайтадан оралып отырады, ал адамгершілік тұрғысынан ұлттық дәстүрімізді, өнерімізді өскелен ұрпаққа өнеге ретінде қалдырған өнер майталманы, оның тұлғасы елімізде мәңгі бақи өнеге болып қалады.

#### ӘДЕБИЕТТЕР

- 1 Шәкен Айманов туралы естеліктер / Құрастырған: К.Кенжетаяв, Р.Сагаев. Айнагулова К. Легендарный Шәкен Айманов // Мәдениет. – 2004.
- 2 Қазақстан жөнінде шыққан көркемсуретті фильмдердің каталогы. – Алматы: 1994 ж.
- 3 Документальный экран Казахстана. – Алма-Ата: Кітап, 1978. – 128 с.
- 4 Очерки истории казахского кино. Алма-Ата: Өнер, 1980. – 236 с.
- 5 Еңбекші қазақ. – 1930. – 20 ноябрь.
- 6 Геннадиев И. Қазақстанда алғаш түсірілген ленталар // Жаңа фильм.
- 7 Казахская кинематография // Кинословарь в 2-х т. - Т.
- 8 Тарихи тұлғалар. Танымдық - көпшілік басылым. Мектеп жасындағы оқушылар мен көпшілікке арналған. Құрастырушы: Тоғысбаев Б. Сужикова А. – Алматы. «Алматы кітап баспасы», 2009
- 9 Жолдасбекұлы М., Салғараұлы Қ., Сейдімбек А. Айманов Шәкен // Елтұтқа. Ел тарихының әйгілі тұлғалары. – Астана: KÜL TEGIN, 2001. – С. 335-336. – 358 с. – ISBN 9965-441-26-X.
- 10 Сиранов Қ. Кино туралы әңгіме. – Алматы: Жазушы, 1973.

#### ШӘКЕН АЙМАНОВ ФИЛЬМДЕРІ – ҚАЗАҚ ХАЛҚЫНЫҢ ТАРИХИ ҚАЗЫНАСЫ

ХУРМЕТБЕКҰЛЫ Д.

студент, Ақсу қара металлургия колледжі, Павлодар обл., Ақсу к.

АУБАКИРОВА А. Е.

шет тілінің оқытушысы, бакалавр, Ақсу қара металлургия колледжі, Павлодар обл., Ақсу к.

«Кімде – кім қазіргі уақытта ана тілін, өзінің мәдениетін, әдебиетін сыйламаса, бағаламаса, оны сауатты, мәдениетті адам деп санауға болмайды», – деген екен Мұхтар Әуезов атамыз. Қазақ киносының жарық жұлдызы Шәкен Айманов туралы жазған еңбегімді осы сөздерден бастағым келеді.

Қазақтың маңдайына біткен жарық жұлдызы Шәкен Айманов 1914 жылы 15 ақпанда Павлодар облысы, Баянауыл ауданы, Айманбұлақ ауылында туған. Азан шақырып қойған есімі – Шаһкерім. Ол – қазақтың біртуар азаматы, КСРО халық әртісі, актер әрі режиссер. Шәкеннің әкесі Кенжетай балаларына жастайынан домбыра үйретіп, өнер мен ән-күйге баулып өсіреді. Өзі саятшылығымен аты шыққан, өнерге құмар жан болған. Бала Шәкен әкесі мен жездесі Қали Байжановтың арқасында бойындағы өртістік дарынын ерте байқатады. Ойын-сауық, жиын-той өтетін жерлерден қалмай, барған жерінде өлең оқып жұртты аузына қаратқан. Сондай-ақ, ол бала күнінде қара жұмысты аса ұната қоймаған. Жақындары бір іске жұмсаса, ауырып қалған сыңай танытатын болған. Осы қулығы үшін ұрысканда ауыл маңындағы Серектастың басына шығып алып жылайды. Әкесінің ағасы Аббас оны қорғап «Тиіспендер оған. Тегін жылап отырған жоқ. Өнер қысып жылап отыр» деп басқаларды жолатпаған.

Бозбала Шәкенді ағасы Қажымұрат 1924 жылы Семейге әкетіп, алғашында Қазкоммунаға, кейін халық ағарту институтына түсіреді. Осы институт қабырғасында Шәкен түрлі үйірмеге қатысып, қолынан домбыра мен мандолин түспеген. Қойылымдарда ойнап жүріп Алматыдан арнайы келген Ғабит Мүсіреповтің көзіне түсіп, Алматыдағы кәсіби театрға жол тартады. Бірақ бұл уақытта оқуын 3-курсан

тастауға мәжбүр болады. Алып шаһарға келген соң Алматы түбіндегі Қаракестек ауылында «Амангелді» фильмінің түсірілімі жүріп жатқанын естіп, өз қалауымен эпизодқа түседі. Сондай-ақ, арасында фильм түсіруші ұжымға кеңесші болады. Шәкен Айманов



ғұмырында 14 фильм түсіріп, 20-дан астам кейіпкердің ролін сомдаған. Өзі соңғы рет түсірген «Атаманның ақыры» атты фильм көрермен қауымның жылы лебізіне ие болды.

Достары оның ешкімге ұқсамайтын ашық-жарқын, жомарт мінезін жоғары бағалап, «бүгінгі заманның серісі» деп атаған. Материалдық құндылықтарды екінші орынға ысырып, достармен әңгіме-дүкен құрғанды, жұртпен араласқанды жақсы көрген. Кез келген отырыстың сәнін кіргізетін Шәкеннің үйде жалғыз отыратын кездері сирек болған.

Шәкен Айманов 1970 жылғы қайтыс болған күні неғұрлым алыстап кетсе, Кеңес Одағы мәдениетінің көрнекті өкілі, қазақ өнерін жасаушы тұлғаның жолы мен ой-өрісінің кеңдігі соғұрлым айқын көрінеді.

Жалпы, Ш.Аймановтың өмірі мен шығармашылығы туралы өзінің көзі тірісінде де, кейін де үнемі жазылып та, зерттеліп те келеді. Тұлғалық болмысы, мінезі, қайраткерлігі, фильмдерінің қалай түсірілгені, т.б. туралы замандастары мен әріптестерінің, жақын араласқан достарының қаншама естеліктері бар. Фильмдерімен, әсіресе «Біздің сүйікті дәрігер», «Алдар көсе», «Тақиялы періште», «Атамекен», «Атаманның ақырымен» көрермен өте жақсы таныс. Осы орайда Шәкен Айманов шығармашылығының өміршеңдігінің құпиясы неде деген сұрақ тағы да туындайды. Меніңше, бұл сұрақтың жауабын, ең алдымен, суреткердің табиғи болмысынан, тұлғалық, азаматтық дүниетанымынан, өмірге, өнерге деген көзқарасынан іздеу керек. Кез келген шығарма оның авторының жан дүниесімен, ой-толғауымен, өзі өмір сүрген уақытпен және оған деген қарым-қатынасымен тығыз байланысты. Осыдан барып Шәкен Аймановтай ірі суреткердің шығармашылығының құпиясы ашыла түсері анық. Ал ол үшін фильмдері, кейіпкерлері, жалпы кино, актер, сценарий, ұлттық болмыс, кино өндірісі, т.б. туралы өзінің ой-тұжырымдарына, естеліктеріне назар аударғанды жөн көрдім.

Шәкен Аймановтың кинорежиссурадағы алғашқы қадамы «Махаббат туралы аңыз» фильмінен (1954) бастау алды. Оған дейін ол Қазақ драма театрының сахнасында (1933 жылдан бастап) актер ретінде Исатай, Ақан сері, Қодар, Қобыланды секілді тағы да басқа көптеген кейіпкерлерді сомдады. 1937 жылы Қастек ауылында режиссер Моисей Левин бастаған Ленинградтық кинематографистер «Амангелдіні» түсіріп жатады, сол фильмде көпшілік сахнасындағы сарбаздардың бірінің ролін ойнайды. Осы фильмде Айманов

киетін киімін өзі таңдап, гримін бәрін өзі жасайды. Осы сәттен бастап театрдағы қойылымдардан бос күндері түсірілім алаңына келіп жүреді. Тіпті уақыт өте келе режиссердің кеңесшісі әрі көмекшісіне айналады. Кейіпкеріне көпшілік сахнасындағы көп сарбаздың бірі деп емес, аса ыждағатпен, үлкен жауапкершілікпен қарайды. Қысқа ғана уақытта көрсетілетін кейіпкерінің бейнесін оның сырт келбетінің штрихтары арқылы іздейді. Нәтижесінде, бір уақытта әрі актер, әрі суретші, әрі киім маманы, әрі бет әрлеушінің қызметінің элементтерін көреміз. Яғни осы бір қасқағым сәттегі көріністе өз кейіпкерінің режиссері болғанын аңғарамыз. Бұл – болашақ кино актері, ұлттық кинорежиссураның негізін қалаушы, тек шығармашылығымен ғана емес, еліміздегі кино өндірісінің қарқындауына, кинематографистер Одағының құрылып, Алматыдағы Кино үйінің іргетасының қалануына, жалпы қазақ ұлттық киносына орасан зор еңбек сіңірген Шәкен Кенжетайұлы Аймановтың кинодағы ең алғашқы қадамы еді.

Ш.Аймановтың кинодағы келесі кейіпкері – Мұхтар Әуезовтің сценарийі бойынша түсірілген «Райхан» фильміндегі (1940, реж. М.Левин) Сәрсен туралы жазған естелігі кино актерінің, жалпы кинематограф табиғатының негізгі ерекшеліктерінің бірін айқындай түседі. Сюжет бойынша Сәрсен – зиянкес, байдың «барып кел, шауып келі» және ішкі арам ойын жасыру үшін ылғи жымып жүруі керек. Бар болғаны осы.

1945 жылы сценарийін Мұхтар Әуезов пен Григорий Рошаль бірігіп дайындаған әрі Алматы көркемсуретті және хроникалық фильмдер киностудиясында түсірілген алғашқы – «Абай әндері» (реж. Г. Рошаль) фильмі жарыққа шығады. Осы фильмде Шәкен Айманов Абайдың шәкірттерінің бірі – Шәріпті ойнайды. «Амангелдідегі» сарбаздың бейнесінен басталған ізденіс «Райханда» жалғасып, «Абай әндерінде» тереңдей түседі. Кино және ондағы актер ойынының негізгі табиғатына, кейіпкерлерінің ішкі жандүниесін, психологиялық астарын беруде кинематографиялық эквиваленттерді табуға тырысады. Мұны әсіресе, ішкі қарама-қайшылығы көп Шәріптің бейнесімен жұмыс істеудегі ізденістерінен байқауға болады. «Жағымсыз кейіпкердің сырт-келбетіне тән дәстүрлі белгілерге ғана жүгінгім келмеді. Керісінше, оның сырттай жуас, мейірбан, ешкімге залалы жоқ адам секілді көрінгенімен, жауыздығын ішінде жасырған кейіпкер екенін көрсеткім келді», дейді актердің өзі («Топжарған», 297 б.). Ш. Аймановтың Шәріпі – тұла бойы сәл бүгіліп, еңкіш тартып

жүретін, әр қадамын аңдап басатын кейіпкер. Көзілдірігі, басына киген қара қалпақтың өзі ол туралы біраз ақпарат береді. Сырт кейпіндегі осындай детальдар ғана емес, қимыл-қозғалысы, көзқарасы арқылы да Шәріп бейнесінің психологиялық астарына мән береді. Белгілі отандық кино зерттеушілері Шәкен Аймановтың сомдауындағы Шәріпті қазақ киносының тарихындағы үздік кейіпкерлердің бірі әрі жағымсыз адам бейнесінің астарлы, нәзік шешімін табудағы үздік үлгі деп бағалады.

Шәкен Аймановтың кинода осылай басталған актерлік тәжірибесі ақын Жамбыл Жабаевтың жастық шағын, есейген және қарттық кезеңдерін экранға алып келуіне жол салды. Жалпы, «Жамбыл» (1952, реж. Е. Дзиган) – бір актердің кейіпкер өмірінің үш кезеңін ойнаған қазақ киносының тарихындағы алғашқы фильм. Фильм сол кезеңнің көрермені арасында өте танымал болды әрі Жамбылдың бейнесі туралы жақсы пікірлер айтылып жатты. Солардың бірі – поляк сыншысы Питер Збигнев Шәкен Аймановтың кейіпкерді сомдаудағы актерлік ерекшеліктерін атап өтеді. Шәкен Аймановтың кинодағы шығармашылығының қайнаркөзі «Райхан» фильмімен, сондай-ақ «Амангелді», «Абай әндері», «Жамбыл» секілді алғашқы тарихи-биографиялық фильмдермен тығыз байланысты болды. Осы фильмдердегі актерлік тәжірибесі кейін Сабыр Баянов, Алдар көсе секілді қазақ киносының тарихындағы бірегей кейіпкерлерінің дүниеге келуіне ықпал еткені сөзсіз.

Ш.Айманов кинорежиссураға 1953 жылы келді. Ол кезде барлық республикалар секілді еліміздегі кино өндірісінің қарқыны тым мардымсыз еді. Жеті жыл ішінде (1945-1952) бар-жоғы үш қана фильм («Абай әндері», «Жамбыл», «Алтын мүйіз») түсірілді. 1953 жылдан бастап киноөндірісі қайта жанданады, ал ол үшін жаңа шығармашылық күштің қажеттілігі туындайды. Шәкен Аймановтың киностудия жұмысына араласуы осы кезеңнен басталады.

Шәкен Кенжетайұлының кинорежиссурадағы алғашқы қадамын халық шығармашылығымен байланыстыруының өзінде терең мән бар. «Қозы Көрпеш – Баян Сұлу» жырының негізінде «Махаббат туралы аңыз» фильмімен шын мәнінде қазақ ұлттық кинорежиссурасы дүниеге келді. Басында кино тарихшылары тарапынан фильмнен гөрі, кинопенкаға көшірілген спектакль деген сын көп айтылады. Дегенмен уақыт өте келе фильм туралы пікір өзгере бастайды. Мысалы, белгілі кинотанушы Бауыржан Нөгербектің пікірінше, «Махаббат туралы аңыз» фильмі орыс және әлем киносы секілді қазақ киносының да өзінің алғашқы

қадамын ұлттық фольклор мен театр өнерінің дәстүрлерін игеруден бастағанын дәлелдеді

Режиссер Шәкен Аймановтың өзі алғашқы фильмінің негізіне фольклор шығармасын таңдауының себептері туралы былай дейді: «Ең алдымен қайта құрылған студияның жұмысына көрермен назарын аударту керек болды. Ал «Қозы Көрпеш – Баян Сұлу» жырын халық жақсы біледі, оған жарнаманың аса қажеті жоқ. Сондай-ақ қазақ кино өнері одақтық экранға шығуы керек. Ол үшін жұрт жақсы білетін халық жырынан асқан тамаша материалды қайдан табасыз?». Осының өзінде режиссер ө дегеннен қазақ ұлттық киносының негізгі белгілері мен міндеттерін атап отыр. Ең алдымен, халық шығармашылығына назар аудару – бұл киноның ұлттық реңк алуына біртабан жақындатады. Екіншіден – көрерменді ұмытпайды. Үшіншіден – қазақ киносының өз еліміздің аумағынан тыс жерлерге, әлемдік кеңістікке шығуының маңызды екеніне мән береді. Бірақ бәрінің негізінде «ұлттық», «халықтық» деген ұғымдар басым тұр. Осы үш тармақ Шәкен Аймановтың кейінгі фильмдерінің, тіпті жалпы қазақ киносының негізгі манифесі іспетті.

«Бір ауданда» фильмінің ең басында-ақ ұлттық дүниетаным мен болмыс кеңестік көзқарасқа бірден қарсы қойылады. Шығарма ө дегеннен аудан басшысы Сабыр Баянов (Шәкен Айманов) пен Дүйсен Бектасовтың (Асанәлі Әшімов) бір-біріне қарама-қарсы көзқарастарының үйлеспеуімен басталады. Әрі қарайғы оқиғалардың даму барысы осы екі көзқарастың өзара тартысына негізделеді. Тартыстың бір жағында – ұлттық дүниетанымды, өмір сүру салтын ұстанған Баянов (өзі басқаратын ауданда негізінен қазақтар тұрады, сондықтан олардың партия тапсырмасы бойынша үйрек, шошқа бағуына қарсы), ал екінші жағында – өткеннен бас тартып (себебі, «коммунизмге баруға кедергі жасайды»), жаңа өмірді көкसेген Бектасов (Баяновтың пікірімен келіспейді). Ақыр соңы Баянов көзқарасының жеңілісімен аяқталады.

«Тақиялы періште» кинокомедиясы Әмина Өмірзақованың актерлік шеберлігін, оның үздік кинокомедиялық актриса екендігін айқын танытады. Бұл фильмдердің үшеуі де музыкалық комедия. Үш фильмде де музыка мен ән әр мақсатта пайдаланылады.

Сондай-ақ, Шәкен Айманов комедия жанрымен қатар психологиялық драма жанрына да көңіл бөліп, «Бір ауданда» («В одном районе», «Тоғысу» («Перекресток») фильмдерін түсірді. Бұл фильмдерде режиссер адамның ішкі дүниесін ашуға ұмтылады.

«Тоғысу» («Перекресток») фильмінде дәрігер Ғалия Исламова мен оның сүйіктісі судья Ескендір «адам және заң» проблемасында бетпе-бет келеді. Фильмнің сюжеті бойынша Ескендір заң негізінде адамды соттау жөнінде шешім шығарады, ал Ғалия ол адамның кінәсі жоқ екендігін жақсы білетін болады. Осы мәселелер кейіпкерлер арасындағы қарым-қатынасты шиеленістіріп, олардың мінездерін, сезімдерін, наным-сенімдерін тереңірек аша түседі.

Шәкен Аймановтың рухани өмірге қосқан үлесі мол болып, қазақ театры мен киносының болашақ тарихшыларының назарын өзіне талай рет аударады. Қазіргі кезде-де Шәкен Аймановтың шығармашылық жолы биік болды деп ешқандай күмән жоқ.

Осындай алып тұлғаның ғұмыры қысқа болды. 56 жасында Шәкен Аймановтың өмірі үзілді – Мәскеу қаласындағы көшелердің бірінде оны машина соғып кеткен еді. Осы кезде режиссердің шығармашылығы шырқау биікке көтерілді.

Шәкен Кенжетайұлының есімі республиканың мәдени өмірінде мәңгілік алтын әріптермен жазылған. Ол халық құрметіне бөлінген қазақтың әйгілі актері, режиссер. КСРО-ның халық әртісі, «Қазақфильм» киностудиясының жетекшісі, режиссер әрі актер Шәкен Айманов көп қырлы тұлға болды..

#### ӘДЕБИЕТТЕР

1 Геннадиев И. Қазақстанда алғаш түсірілген ленталар // Жаңа фильм.

2 Документальный экран Казахстана. –Алма-Ата: Кітап, 1978. – 128 б.

3 Еңбекші қазақ. – 1930. – 20 ноябрь.

4 ↑ Жолдасбекұлы М., Салғараұлы Қ., Сейдімбек А. Айманов Шәкен // Елтұтқа. Ел тарихының әйгілі тұлғалары. – Астана: KÜL TEGIN, 2001. – С. 335-336. – 358 б. – ISBN 9965-441-26-X.

5 Сиранов Қ. СоветтікҚазақстанның кино өнері. – Алматы: Білім

6 Сиранов Қ. Кино туралыөңгіме. – Алматы: Жазушы, 1973.

7 Сиранов Қ. Кино. Жылдар. Ойлар: Мақалаларжинағы. – Алматы:

8 Тарихи тұлғалар. Танымдық - көпшілік басылым. Мектеп жасындағы оқушылар мен көпшілікке арналған. Құрастырушы: Тоғысбаев Б. Сужикова А. – Алматы. «Алматы кітап баспасы», 2009

9 Шәкен Айманов туралы естеліктер / Құрастырған: К.Кенжетәев, Р.Сатаев. –АйнагуловаК. ЛегендарныйШәкенАйманов // Мәдениет. – 2004.

## ОБРАЗ КАЗАХСКОЙ ЖЕНЩИНЫ В ФИЛЬМОГРАФИИ ШАКЕНА АЙМАНОВА

ШАКАРОВА Ф. А.

студент, Торайгыров университет, г. Павлодар

Фильмография Шакена Айманова охватывает разные социальные темы. Потому в своём кинотворчестве Шәкен Айманов не игнорирует и гендерный вопрос о казахской женщине в Советском Союзе. Всего в фильмографии Шакена Айманова вопросу о казахской женщине посвящено два кинофильма. Это первый фильм в фильмографии Шакена Айманова «Дочь Степей» и «Ангел в тубетейке».



Рисунок 1 – Постеры фильмов «Дочь Степей» и «Ангел в тубетейке»

Несмотря на наличие гендерного вопроса в данных кинофильмах следует всё же отметить что в каждом из этих фильмов Шәкен Айманов по своему раскрывает образ казахской женщины и

поднимаются разные вопросы и проблемы казахского общества советских времён в разных эпохах.

Так, например главная героиня кинофильма «Дочь Степей» несмотря на то что в начале кинофильма показана как жертва архаичных паттернов поведения патриархального-родового строя, стоит отметить что Шакену Айманову, который, безусловно, был прекрасно знаком с устройством традиционного казахского общества, было непросто показать казахскую женщину как жертву на вторых ролях в традиционном кочевом обществе [1, с. 167–168].

Стоит отметить в целом что у кочевых народов Центральной Азии, т.е у казахов, каракалпаков и кыргызов, женщины в традиционном обществе имели куда больше прав нежели у оседлых народов Центральной Азии, в частности у таджиков и сартов, которые во время политики коренизации стали частью узбекской и таджикской нации в зависимости от воего места проживания.

Так, например казашки никогда не носили закрывающее лицо чадру и было немало примеров того, как казашки участвовали в общественно-политической жизни своего народа. Потому главная героиня кинофильма «Дочь Степей» показана как пассионарная девушка-воительница чей образ был известен коевым народам и племенам еще со времен скифо-сарматской эпохи.

Что же до образа казахской женщины в кинофильме «Ангел в тибетейке», то в главной героине мы видим традиционный образ казахской женщины, которую волнует неженатый семейный статус. Несмотря на то что такая озабоченность у матерей своих сыновей встречается только в традиционном обществе, но всё следует отметить что подобное естественно было и для советского городского казахского общества. Так, например, холостой семейный статус мужчин обязывал их платить «Налог на холостяков, одиноких и малосемейных граждан», который стали платить с ноября 1941 года на основании Указов Президиума Верховного Совета СССР от 21 ноября 1941 г. «О налоге на холостяков, одиноких и бездетных граждан СССР» и 8 июля 1944 г. Но всё же экономический аспект в волнениях о семейном статусе собственного сына в переживаниях главной героини кинофильма «Ангел в тибетейке» были второстепенны.



Рисунок 2 – Кадр из фильма «Ангел в тибетейке»

Помимо всего прочего в главной героине данного кинофильма видим и присущий вдовам страх создать новую семью, который был свойственен традиционному обществу. Однако несмотря на стеснения главная героиня кинофильма «Ангел в тибетейке» их в конце всё же преодолевает.



Рисунок 3 – Съёмки кинофильма «Ангел в тибетейке»

Говоря же в целом об образе главной героини Таны кинофильма «Ангел в тибетейке», то мы в ней можем увидеть образ казахской женщины, которая несмотря на то что с момента установления советской власти на момент кинофильма прошло уже немало времени, воплощает в себе образ казахской женщины в чьём мышлении и поведении преобладает всё ещё традиционная модель поведения и мышления. Однако несмотря на всё это мы в ней также можем увидеть и несвойственные для казахских женщин традиционного кочевого общества паттерны поведения. Так, например, во время поисков невесты для своего сына Тайлака она прямым текстом заявляет что её не очень то и сильно волнует этническое происхождение своей будущей снохи.



Рисунок 4 – Постер кинофильма «Ангел в тибетейке»

Подводя итоги, мы можем сказать, что несмотря на то что фильмы Шакена Айманова многие кинокритики относят к кино тоталитарной эпохи, образы казахских женщин в его кинотворчестве показаны как воплощение традиционной казахской женщины, которым советская власть дала где-то возможность избавиться от внутренней скованности, а где-то даже дала им возможность построить свою собственную карьеру и счастливую жизнь.

#### ЛИТЕРАТУРА

1 Топжарған: Шәкен Аймановтың 100 жылдығына арналады/ Құраст. Т. Смайлова. – Алматы: Раритет, 2014. – 400-б. + 2 вкл.

2 Серия «Қазақ тарихындағы ұлы тұлғалар» Шәкен Айманов Фотоальбом

## Секция 2 Қазақстандық қоғамдағы заманауи мәдениеттің өзекті мәселелері Актуальные проблемы современной культуры в Казахском обществе

### ДИРИЖЕРЛЫҚ ӨНЕРДІҢ ҚЫСҚАША ТАРИХЫ

БАЛАБЕКОВ Е. О.

п.ғ.к., доцент, Академик Ә. Қуатбеков атындағы  
Халықтар достығы университеті, Қазақстан Республикасы, Шымкент қ.  
ГУБАЙДУЛЛИН Ө.

профессор, Академик Ә. Қуатбеков атындағы  
Халықтар достығы университеті, Қазақстан Республикасы, Шымкент қ.  
АБДИБЕКОВА А.

магистр, аға оқытушы, Академик Ә. Қуатбеков атындағы Халықтар  
достығы университеті, Қазақстан Республикасы, Шымкент қ.

Дирижерлық өнердің элементтері ілгері замандарда, бірнеше адам бірге ән салып, немесе, бірнеше адам бірігіп музыкалық аспаптарда бірге ойнай бастаған кезде пайда болған деген пікір бар. Шығарманы бірге бастап, бірге аяқтау үшін орындаушылардың біреуі (әдетте, аспапта ойнауды тәуірлеу менгергені) басқаларына белгі беріп, ымдап тұратын болған. Көптеген халықтар мейрамдар мен мерекелерде ойын – сауық билерін алақан соғу, аяқпен жерді үру, немесе, уақыт өте келе барабанды, кепшікті соғу арқылы берілген ырғақпен билейтін болған.

Ерте дүниедегі Грекия театрларындағы трагедиялық шығармаларда хордың орындаушылық ырғаға мен екпінін бірдей ұстап отыру үшін, хор жетекшілері аяқ киімінің табанына металлдан немесе ағаштан жасалынған ұлтаншаларды байлап алып, сонымен еденді тепкілеу арқылы әртүрлі ырғақтағы белгілер беріп тұратын болған. Ол белгілер ырғағанын түріне байланысты «ямб», «хорей», «дактиль», «амфибрахий», «анapest» деген атауларға ие болған. Одан кейінгі замандарда, тарсылдаған, тырсылдаған дыбыстар музыкалық шығарманы тыңдауға өз кесірін тигізгендіктен хормен және аспапты музыканттар тобымен «жетекшілік жасаудың» басқа «дыбыссыз» тәсіліне көшу басталды. Бұл тәсілді «хиромания» (хиромания – қолдың қимылдары; «хейр» немесе «хир» – қол, ал «номос» – заңдылық деген мағына береді) деп атады. Музыканттардың жетекшісі қолының немесе саусақтарының

кимылы арқылы ауа кеңістігінде сурет салған сияқты қимыл жасай отырып, музыканттарға нотаның ұзақтығы, биіктігі, олардың жоғарылауы немесе төмендауы жайлы белгілер беретін болған. XIII-ғасырда өмір сүрген Элис Соломон атты музыкант «Біздер саусақтарымыз арқылы ноталарды көрсететінбіз» деп жазған екен. Бұл тәсілдердің екеуі де, оркестр ұжымдары пайда бола бастаған кезде, олармен дирижерлаудың негізі болып алынды.

Сол сияқты, алғашқы оркестр ұжымдары пайда бола бастаған XVII–XVIII ғасырлардағы дирижерлау тәсілдері де қазіргі заман дирижерлау өнеріне ұқсамайды. Олардың ең басты және жалғыз мақсаты оркестрге біріңғай ырғақ беріп тұру болып саналған. Ол үшін олар аяқтарымен еденді тоқылдату арқылы, түтікше етіп орап алған қолдарындағы нота қағаздарымен, немесе таяқшаларымен пультты соққылау арқылы тактының ырғағын баріп тұратын болған. «Дирижерлық таяқшалардың» ұзындығы әртүрлі, кейде 180 сантиметрге дейін жеткен. Ондай «таяқша» деген атқа сай келмейтін таяқтарды «король таяқшасы» деп атайтын. Концерт залдарында, немесе, опера қойылымдары кезінде мұндай таяқтармен еденді ұрғылағанда естілетін дыбысты құлаққа елестетудің өзі сол кезеңдегі дирижерлау өнерінің жағдайынан хабардар етсе керек. Мұндай тәсілдер Францияның көп қалаларында, әсіресе Парижде белең алған болатын. Осы тәсілді практикаға енгізгендердің біреуі, композитор Ж.Люлли музыка ырғағына қатты беріле дирижерлап тұрып қолындағы таяғымен аяғын қатты жарақаттап алған, сол жарақаттың себебінен қайтыс болған екен. Мұндай қайғылы жағдайдың өзі де дирижерлаудың бұл тәсіліне тоқтау сала алмады. Дегенмен, Еуропа елдерінің көптеген музыканттары, Францияның да кейбір музыка өнерінің жанашырлары мұндай көркемөнерге қайшы келетін әдетке қарсы шығып, оны «францияның әдепсіз қылығы» деп атады. Сол кездегі белгілі музыкант Ф.Гримм Париж операсының дирижерын «ағаш жарушы» деп келемеждесе, неміс композиторы И. Маттезон «...аяқтарына қатты бағынуларына қарағанда, мүмкін, олардың аяқтары бастарынан ақылдырақ шығар» дап жазған екен.

Еуропаның Германия, Италия сияқты басқа елдерінде басқаша дирижерлайтын. Оркестрдің, немесе, хордың жетекшісі клавишембало немесе орган аспаптарында өзі генерал – бас партиясын ойнау арқылы, аккордтармен ырғақ беріп отырған. Кейде музыканың әуенді жерін қаттырақ шығару арқылы, кейде кейбір аккордтарға акцент беру арқылы, кейде басымен изеп белгі беру арқылы музыканттар ұжымын басқарып отырған.

Оркестрмен және хормен жетекшілік жасаған кезінде И. С. Бах осы тәсілді көп қолданған екен. Ол кезеңдегі ұғым бойынша бір кісі өзі аспапта ойнай отырып оркестрмен жетекшілік жасауы, өте үлкен орындаушылық талант пен дирижерлық қабілетті талап ететін шаруа болатын. Соған байланысты көп кешікпей «екеулеп дирижерлау» мәнері пайда болды: клавишті музыкалық аспапта ойнап отырған музыканттың жанында скрипкада ойнайтын басқа музыкант тұрады. Дирижер, чембало аспапбында ойнай отырып, аккордтармен ырғақ берсе, скрипкада ойнайтын дирижер – концертмейстер осы ырғақ бойынша скрипкалар тобына жетекшілік етеді, оркестрдің басқа музыканттары оларға ілесіп ойнай бастайды. Кейде, концертмейстер скрипкада ойнай отырып оркестрді жетектесе, кей жағдайда скрипканың ысқышымен дирижерлап та кетеді. Әдетте, клавиесинге композитордың өзі отырып ойнайды. Уақыт өте келе генерал – бас тәсілінің маңыздылығы азайып, композиторлар скрипканы өз қолдарына ала бастады. Эстергази князінің оркестрімен өз симфонияларын орындағанда И. Гайдннің өзі скрипкада ойнай отырып басқарған. Тарихи жазбаларға қарағанда И. Гайдн да, В.Моцарт та өз концерттерін скрипкамен тұрып дирижерлаған, ал, опера қойылымдары кезінде чембало аспапанда ойнаған. Айта кетуге тұрарлық бір қызықты жағдай, кейінгі, күрделі музыкаларды орындау кезеңдерінде қолданыстан қалып қойған орындаушылықтың бұл мәнері көп жалдар бойы Вена қаласында, «вальстер королі» атанған Иоганн Штраустың биге арналған шығармаларын орындау барысында қолданылып келді.

XIX ғасырдағы симфониялық музыканың дами түсуі, оркестрлердің аспаптық құрамының ұлғайып, күрделілене түсуі, оркестрлік орындаушылық өнердің жаңа тембрлік бояулар мен мәнерлеу құралдарына ие болуы, дирижерларды ансамбльдің құрамында ойнау міндетінен босатып, бар ақыл – ойын, күш – жігерін оркестрмен жетекшілік жасау ісіне жұмылдыруына мүмкіндік берді. Оркестр ұжымымен жетекшілік жасаудың заманауи тәсілдеріне көшу, яғни, скрипканың орнына дирижер таяқшасын алып, бұрынғылардан қалған – әркім өзінің шығармасын өзі дирижерлауы керек деген қағиданың орнына оркестрмен орындалуға тиісті кез келген шығарманың көркемдік құнын сақтай отырып орындауға мүдделі, дирижерлық жұмысты арнайы мамандық деп танитын, шығарманы орындаудың технологиясы мен мазмұнына жаңашылдықпен қарайтын, музыкалық орындаушылық өнерге деген өзіндік түсінугі мен танымы қалыптасқан музыканттар дүниеге келу

кезеңі басталды. Ол кезең XVIII ғасырдың аяғы мен XIX ғасырдың басында басталады. Бұл жаңашылдық жаңа ғасырдың басындағы атақты композиторлардың қоштауына ие болды. 1804 жылы Л. Бетховен өзінің атақты «Батырлық симфониясын» («Героическая симфония») орындағанда оркестрді қолына дирижерлық таяқша ұстап тұрып басқарды. Дирижер таяқшасы 1812 жылы Вена қаласындағы музыкалық мерекеді қолданылды, 1817 жылы – Дрезден қаласында К. Вебердің қолында және Майндағы Франкфурт қаласында Л. Шпордың қолында концерттерге алып шығарылды. 1829 жылы дирижер таяқшасын Л. Шпор мен Ф. Мендельсон Лондонға алып келді, 1835 жылы Ф. Мендельсон Лейпциг қаласындағы оркестрді дирижерлық таяқшамен басқарып, концерт өткізді.

Дирижерлық таяқшаның жаңаша қолданыла бастауы (тарсылдатып тактыны санаудың тоқтатылғаны), оркестрмен дирижерлық етудің жаңа мәнеріне көшу ғана болып қойған жоқ, ол - дирижер қызметінің жаңа мазмұнға ие болып, оркестр ұжымымен жаңаша шығармашылық қарым-қатынас орнатудың басталуы еді. Скрипка мен смычоктың орнына дирижерлық таяқшаны қолына алған дирижер, алғашқы кезде, өзін оркестр ұжымының құрамынан шығып қалғандай сезініп, оркестрді басқару үшін пультқа ұмтылғандай жай кешті. Ол – шын мәнінде солай еді. Ол енді «оркестр» атты «мемлекеттің» «елбасшысы», сол мемлекеттің шығармашылық болашағына жауап беретін қызметкер, енді оның барлық іс-әрекеті өзі басқарып отырған оркестр ұжымының шығармашылық өркендеуі үшін, орындаушылық шеберлігінің еселеп артуы үшін, әлемдегі ең таңдаулы үлгідегі шығармаларды жоғары деңгейде орындап, әлемдегі ең атақты оркестр ұжымдарының қатарынан көрінуі үшін жасалады.

XVII, XVIII ғасырларда және XIX ғасырдың бас жағында «дирижерлау» дегенді ешкім мамандық деп білмейтін, әдетте, оркестрге арнап жазған шығармасын әр композитордың өзі дирижерлайтын. Сол композиторлардың арасында оркестрмен жетекшілік жасауды жақсы меңгерген, өте талантты дирижерлардың да кездескенін айта кету орынды болады. Мысалы, Ж. Люлли, Ф. Иомелли, К. Глюк, А. Моцарт, Ф. Мендельсон, Л. Шпор, К. Вебер сияқты композиторлар дирижерлық өнерді жақсы меңгерген. Дегенмен, олардың дирижерлық жұмыстарының басты мақсаты өз шығармаларын орындап, тыңдармандарға таныстыру болатын.

XIX ғасырдан бірінші жартысынан бастан кейбір композитор – дирижерлар басқа да композиторлардың шығармаларын дирижерлай

бастады. Олардың ең алғашқылары деп Дрезден қаласындағы неміс операсының дирижері К. Веберді атауға болады. Вена қаласында О. Николай, Прага қаласында Б. Сметана, Варшава қаласында С. Монюшко дирижерлық қызметтерімен көзге түсті. Дирижерлық пультқа тұрып, көпшілік тыңдарманды классикалық және жаңа музыкалық шығармалармен таныстырған орыс композиторларының да дирижерлік өнер тарихында қалдырған іздері айтарлықтай. Симфониялық шығармаларды дирижерлап, концерттермен шыққан Мадест Балакирев, Николай Римский-Корсаков, Антон және Николай Рубинштейндерді атап айтуға болады.

Музыкалық өмір, бұрынғы, әр тактіні ғана көрсететін, көркемдік мазмұны жүдеу «қол сілтеулерден» жалыға бастады, заман талабына сай келетін жаңаша орындаушылық міндеттер мен мақсаттар алға тартылды. Оркестрмен жетекшілік жасаудың мәселелері сол кездегі көптеген музыка өнерінің қайраткерлерін толғандыра бастады. Г. Барлиоз және Р. Вагнер сияқты заманының ұлы музыканттарының дирижерлау өнері жайлы алғашқы кітаптары дүниеге келді. Бұл кітаптар дирижерлау өнері жайлы аса жалынды сөздермен, шабыттана жазылды. Олардың негізгі айтқан ойы – дирижерлау – нан табу құралы емес, ол – нағыз өнер, опералық театрдың көнерген орындаушылық стилінен бас тартып, көркем орындаушылық шеберлікке қол жеткізуіміз керек, – деген пікірлерді ұсынды. Г. Берлиоз бен Р. Вагнер, сонымен қатар, концерттік орындаушылық өнердің тарихында да жаңа эраның есігін айқара ашып берді. Дегенмен, бұлар оркестрлік орындаушылық өнердегі алғаш шыққан, жеке – дара асқан талант иелері ғана еді. Сондықтан, және бірқатар уақыт бойы музыкалық шығарманы орындау, бұрынғы үйреншікті, капелмейстер – кәсіпкерлердің жетекшілігімен жүріп жатты.

Дирижерлік өнер тарихының келесі беттері немістің атақты музыканты дирижері, пионист Р. Вагнер шығармашылығының насихаттаушысы Ганс фон Бюловтың атымен тығыз байланыста жазылған. Ганс фон Бюлов басқа авторлардың шығармаларын орындаушы дирижер ретінде жақсы танылды. «Дирижерлауды күнкөрістік кәсіп емес, нағыз өнер ретінде танытып, дирижерлау өнері жайлы дұрыс көзқарас қалыптастыру, сол кезеңдегі өз шығармаларын өздері жақсы деңгейде дирижерлаған атақты композиторлардың емес, тек Бюловтың табандылықпен жасаған еңбегінің нәтижесі», - деп жазды дирижер Ф. Вайнгартнер. Герцог Мейнингенскийдің капелласындағы өзінің оркестрімен, ол, аса

жоғары деңгейдегі ансамбльдік үндестікке қол жеткізіп, оркестрлік орындаушылықтың қалай болуы керектігін көрсетті. Р. Вагнер мен Г. Бюловтан кейінгі кезеңдерде оркестрлік орындаушылық өнерге, дирижерлік өнердің деңгейіне деген талап ерекше жоғары сатыға көтерілді. Ганс Рихтер, Антон Зайдль, Феликс Мотль, Карл Мук, Артур Некиш, Феликс Вайнгартнер, Густав Малер, Рихтер Штраус сияқты вагнерлік неміс дирижерлау мектебінің қоштаушылары «дирижерлау – кәсіп емес, ол – өнер» деген Р. Вагнердің сөзін өздерінің артистік өміріне ұстаным етіп қабылдап, өздерінен кейінгі толқын дирижерларға мұра етіп қалдырды.

Дирижерлік өнердің тарихына байланысты айтар әңгімеміздің мазмұны, біртіндеп, қазіргі заманға қарай бет алып, жақындап келеді. Дирижерлік өнерді дамытуға атсалысқан келесі толқын дирижерлар – Бруно Вальтер, Артуро Тосканини, Сергей Кусевицкий, Альберт Коутс, Виллям Менгельберг, Отто Клемперер. Олардың басшылығымен орындалған музыкалық шығармалардың дыбыс жазбалары магнитофон таспаларында, аудио дисклерде сақталуда. Г. Малердің симфонияларын досы әрі шәкірті Бруно Вальтер қалай дирижерлағаны, Д. Верди мен Д. Пуччинидің операларын замандасы А. Тосканини қалай орындағаны жайлы мәліметтер, сол жазбалар арқылы болашақ дирижерлардың игілігіне айналуда.

XVIII ғасырдағы Ресейдегі дирижерлік өнер тарихы, негізінен, хор өнерімен байланыста өрбіген. Алғашқы оркестрмен дирижерлік жасаған музыкант – С. А. Дегтяров. XVIII ғасырдың белгілі дирижерлары ретінде Е. И. Хандошкин және В. А. Пашкевич танылды. XIX ғасырдағы дирижерлік өнерді меңгеріп, дамытқан музыканттар деп М. А. Балакировты, ағайынды Антон және Николай Рубинштейндерді, Н. Римский-Корсаковты атауға болады. Ал, XX ғасырдың басында оркестрмен дирижерлау өнерінің Ресейде өркендеуіне музыкант-дирижерлар В. И. Сафроновтың, С. В. Рахманиновтың және С. А. Кусевицкийдің көп еңбектері сіңді. 1917 жылғы Қазан төңкерісінен кейінгі кезеңдерде дирижер ретінде Н. С. Головановтың, А. М. Пазовскийдің, С. А. Самосудтың, В. И. Суктың қызметтері белгілі. Сол жылдары консерваторияларда опералық – симфониялық дирижерлау кластары ашылды. Кеңес үкіметі кезеңінде көптеген әлемге белгілі дирижерлар, өсіп жетіліп, өз өнерлерімен опералық – симфониялық музыканың барынша екпінді дамуына үлестерін қосты. Олар: Н. П. Аносов, А. В. Гук, В. А. Дранишников, В. Б. Дударова, И. А. Зақ, К. К. Иванов, Д. И. Кахидзе, Д. Г. Китаенко, К. П. Кондрашин, А. Ш. Мелик-

Пашаев, Н. З. Ниязи, Е. А. Мравинский, Н. Г. Рахлин, Г. Н. Рождественский, Е. В. Светланов, К. А. Симеонов, Ю. И. Симонов, Ю. Х. Темирханов, Ю. Ф. Файер, В. И. Федосеев, Б. Э. Хайкин, К. И. Элиасберг, А. Янсонс т.б.

Қазақстандағы дирижерлік өнердің даму тарихы ХХ ғасырдың отызыншы жылдарында ұйымдастырылған қазақ халық аспаптары оркестрінің шығармашылығымен тығыз байланыста өрбіді. Ең алғашқы дирижерлар А. Жұбанов, М. Төлебаев, Л. Хамида, Л. Шаргородский, Д. Мацуцин, Р. Кацман, М. Жаппасбаев, Ж. Қаламбаевтар болса, олардың ізбасарлары Ш. Қажғалиев, Ф. Мансуров, Н. Тлендиев, Ф. Доғашев, Т. Османов, А. Молодов, А. Мырзабеков, Г. Ахметова, Е. Виноградова, П. Лебедев, Т. Мыңбаев, Б. Жаманбаев, Т. Абдрашев, Р. Салаватов, Ұ. Нүсіпов, М. Аубакиров, Р. Ғабдиев, Г. Сафонцевтар еліміздегі дирижерлік өнерді дамытудағы алдыңғы буын ағалардың ісін жалғастырды. Олар салған дирижерлік өнер жолымен жүріп, қазақстандық дирижерлік үрдіске өз үлесін қосуды, орта және жас буын дирижерлар Ж. Темірғалиев, А. Жайымов, Ж. Бегіндиқов, Н. Жарасов, А. Бөрібаев т.б. өнерпаздар өз істерінің шебері ретінде көрермендер ықыласына бөленіп келеді.

Қазақстан егеменді ел болып, Қазақстанның халқы саяси-экономикалық, әлеуметтік тұрғыдан ғана емес, сонымен қатар, мәдени-эстетикалық дамудың жаңа биігіне көтеріле бастады. Қазақ халқының мәдени мұрасын зерттеуге, оның эстетикалық мазмұнын көпшілікке насихаттау ісіне барынша көңіл бөлініп, жаңаша көзқараспен зерделеу қолға алынды. Музыкалық орындаушылық өнердің жаңа дәуірге лайық жаңа тәсілдері мен құралдары дүниеге келді, талантты жастар өз өнерін дамытуға, әлемнің ең алдыңғы қатарлы елдерінен білім алып, заманауи талаптарға жауап бере алатын маман иелері болып оралуда. Солардың қатарында симфониялық оркестрлермен, опера қойылымдарымен, хор ұжымдарымен жоғары деңгейде дирижерлік қызмет атқара алатын, бабалар салты мен аталардың дәстүрлі музыкасын жалғастыру қолынан келетін жас буын музыкант-дирижерлар өсіп жетілуде.

Дирижерлік өнер, қазіргі таңда, мамандық ретінде аса жоғары деңгейге көтерілді. Болашақ дирижерлар ең беделді жоғары музыкалық оқу орындарында, әлемге аты белгілі музыкант – дирижерлардың класында дайындықтан өтуде. Соңғы жартығасырлық уақыт аясында дирижерлау өнері жайлы ғылым дүниеге келіп, Ф. Вайнгартнер, Ш. Мюнш, Н. Малько,



К. Кондрашин, И. Мусин, Б. Хайкин, Л. Гинзбург, А. Иванов-Радкевич, Б. Тилес, Л. Маталаев т.б. белгілі дирижерлардың оркестрмен жетекшілік жасаудың тәсілдері, оркестр дирижерларын дайындаудың және оркестрлік орындаушылық өнердің мәселелері мен перспективалары жайлы кітаптары жарық көрді.

Дирижерлық өнерге деген қызығушылық, оның қыры мен сырын терең үйреніп, өзінің өмірлік таңдауы еткісі келетін музыканттар жылдар өткен сайын көбейіп келеді, өйткені, дирижер-музыканттардың орындаушылық өнер жолындағы жолбасшысы, үйретуші ұстазы, жетекшісі, тәрбиешісі және бір мақсатқа жету жолындағы пікірлес досы іспетті қалыптасуда.

#### ӘДЕБИЕТТЕР

- 1 Балабеков Е.О. Дирижерлық өнер: Екінші басылым. Оқу құралы.- Алматы: CyberSmith, 2021.- 348 бет.
- 2 Каргин А. Работа с оркестром русских народных инструментов. – М.: Музыка, 1987.
- 3 Конерштейн М. Вопросы дирижирования.- М.: Музыка, 1972.
- 4 Маталаев Л. Основы дирижерской техники.-М.: Советский композитор, 1986.
- 5 Хайкин Б. Беседы о дирижерском ремесле.- М.: Советский композитор., 1984.

### ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ ОБУЧЕНИЯ АКТЕРОВ В КИНОШКОЛЕ В СИСТЕМЕ ОБРАЗОВАНИЯ В РАМКАХ БОЛОНСКОГО ПРОЦЕССА

БОБКОВ И. А.

магистрант, Университет «Туран»,  
Высшая школа «Turan Film Academy», г. Алматы

#### Особенности обучения актеров

Процесс обучения профессии строится на приобретении тех или иных технических навыков, базирующихся на опыте и знаниях, полученных ранее предыдущими поколениями. Подобная гипотеза является прекрасным обоснованием приведения к определенным стандартам всех, без исключения, профессий. Эта схема идеально укладывается в систему образования в рамках Болонского процесса.

Есть определенные особенности в получении творческой профессии. Особенно в получении профессии актера. То, что

свойственно обучению большинству профессий, не работает в нашей среде. Невозможно стать профессиональным актером, просто прослушав курс лекций, выучив формулы и таблицы, законы, освоив инструменты, выполнив письменную работу, сдав формальный тест (все мы понимаем и знаем, как они сдаются). Даже большое количество прочитанной литературы не дает возможности овладеть профессией актера. Необходимы ежедневные тренировки. К большому сожалению, в наших реалиях мало кто думает о том, как вырастить профессионала-актера и какие это дает перспективы для развития культуры всего государства.

#### Вступительные экзамены. Критерии и оценки

С самого момента поступления в киношколу или театральный институт преподаватель и абитуриент сталкиваются с проблемой: какие критерии отбора, оценки и насколько они объективны. Абитуриент должен обладать способностью к образному и логическому мышлению, развитым творческим воображением, яркой эмоциональной возбудимостью, должен иметь определенные сценические данные, не иметь ярко выраженных дефектов речи и т.д. и т.п. Все эти критерии очень субъективны. Часто можно столкнуться с ситуацией, когда один и тот же абитуриент может не пройти экзамен у одного мастера, но с легкостью попасть к другому. Либо провалить экзамены по танцу и вокалу, но показаться способным к актерской профессии, он, скорее всего, будет принят на курс. Связано это с тем, что в обучении актерской профессии все законы непостоянны, мировоззрение зависит от субъективных, индивидуальных наблюдений. Дело в том, что самим инструментом обучения является сам человек, разгадать которого и проанализировать, разобрать по всем его составляющим практически невозможно. Слишком много в человеческой личности загадок, которые невозможно учесть при нашем нынешнем положении дел.

#### Особенности творческой личности

Теперь давайте попробуем понять, что представляет собой студент актерского отделения киношколы или театрального института. Чтобы получить полноценное образование, он должен освоить ряд дополнительных дисциплин. Начнем с общеобразовательных обязательных дисциплин. Но прежде вспомним, что при поступлении на актерское отделение студент должен обладать яркой эмоциональной возбудимостью. Что это значит?

«Эмоциональная возбудимость представляет собой личностную особенность, для которой характерны легкость возникновения

сильных эмоций, ослабленный самоконтроль и общая аффективность поведения. Говоря о легкости проявления эмоций, психолог. Е. П. Ильин, ссылаясь на А. Ф. Лазурского, подчеркивает, что о повышенной эмоциональной возбудимости можно сказать лишь в том случае, если все чувства, присущие конкретному человеку, возникают у него одинаково легко» [1].

Все эти свойства личности необходимы для творческой профессии. Они способствуют созданию по-настоящему талантливых произведений искусства. В то же время такие личности могут неадекватно реагировать на незначительные события, не всегда могут адекватно справляться с эмоциями и часто конфликтны. В итоге мы имеем человека, который обладает необходимыми для творческой профессии свойствами личности, но с точки зрения обычного человека его поведение считается «неприличным» и «недопустимым». Об этом часто забывают педагоги теоретических общеобразовательных дисциплин: философии, социологии, политологии, истории и т.п. Как часто мы сталкиваемся с конфликтами студента с таким преподавателем, который загружает своей дисциплиной, как профильной, даже не думая о том, что обучающийся сдаст эти задания формально, так как имеет более важные задания по профилирующим дисциплинам. Таким образом, преподаватель киношколы, не учитывая этих особенностей, рискует нанести непоправимый вред студенту, как с точки зрения оценки изучения предмета, так и с точки зрения его психологического здоровья. А значит, при периодическом возникновении конфликтов между студентом и таким преподавателем, должен подниматься вопрос о его профессиональной пригодности в данном учебном заведении.

#### **Нехватка академических часов**

Дальше поднимем проблему нехватки академических часов для профилирующих дисциплин. Многие считают, что дисциплина «Мастерство актера» уже сама по себе включает в себя все необходимые навыки и знания. На самом деле это не так. Студент должен изучить массу дополнительных профилирующих дисциплин, таких как «Сценическая речь», «Вокал», «Хоровое пение», «Хореография», «Сценическое движение», «Ритмика», «История театра», «История костюма», «Работа актера перед камерой» и т.д. На все это в программе требуется не малое количество часов. На данный момент мы имеем жесткие ограничения, обусловленные кредитной системой образования в рамках Болонского процесса.

В связи с тем, что в нашей стране профессия актера считается «невостребованной», при поступлении в киношколу мы имеем очень маленький конкурс. Чтобы набрать актерский курс на русское отделение, приходится брать почти всех без разбора. По итогу, в начале обучения мы получаем студентов с разным уровнем пластической и вокальной подготовки и, зачастую, обучение этим дисциплинам приходится начинать с нуля. Чтобы добиться требуемых результатов, необходим ежедневный тренинг. Но кредитная система не имеет возможности внести в программу обучения достаточное количество групповых и индивидуальных часов, списывая все на самостоятельное изучение материала. Чтобы хоть как-то выкрутиться из этой ситуации, приходится делать выбор в пользу какой-то одной дисциплины в ущерб другой. Например, чтобы добавить необходимое количество часов по сценическому движению, приходится жертвовать часами по мастерству актера, что является неприемлемым для творческой специальности.

В киношколе студент тратит половину недели на занятиях по компьютерной грамотности и не имеет законного времени в полной мере посвятить себя профильному предмету и работе в группе. А ведь работа с партнерами под непрерывным жестким контролем мастера является ключевым и важнейшим этапом в образовании актера. Невозможно себе представить актера, который на стадии обучения будет самостоятельно по документам осваивать азы профессии, изучать основы системы. Самостоятельно репетировать отрывки из драматургии на несколько персонажей или сниматься в фильме, не умея слушать и слышать партнера, чувствовать его и живо реагировать.

Приведем к примеру классическую русскую театральную школу. Студент с самого утра каждый день посещает занятия по физической и пластической подготовке (танец, сценическое движение). После этого он отправляется на теоретические занятия по сопутствующим профильным и общеобразовательным дисциплинам. Сразу после обеда студент приходит в мастерскую, в которой проводит время в работе над учебными этюдами и отрывками под руководством мастера курса и остаток времени до самой ночи занимается самостоятельными репетициями с однокурсниками. Полное погружение в творческую деятельность является важнейшей составляющей обучения. Чтобы мастер мог в полной мере поработать с каждым студентом в группе из 15-20 человек, ему необходимо не менее 20 академических часов в неделю. Переноса это в условия

кредитной системы, это уже превышает допустимые 30 кредитов в семестр. И это только один предмет. Это яркий пример того, как система образования в рамках Болонского процесса конфликтует с традиционной школой гармоничного, последовательного и полноценного образования профессионального актера.

### **Перспективы**

В результате мы имеем картину, когда равнодушные преподаватели, посвящающие свою жизнь искусству, театру, кино, культурному развитию государства, в целях воспитания конкурентоспособных специалистов, занимаются альтруизмом и тратят свое личное время, чтобы в полной мере передать знания. Если учесть все те финансовые условия, на которые соглашаются педагоги, можно прийти к выводу, что руководители вузов и в целом министерство высшего образования просто использует в своих целях труд интеллигенции. В противном случае, если преподаватель честно следует утвержденной программе, выпускаются некомпетентные специалисты и общий уровень культуры в стране стремительно падает.

### **Выводы**

Необходимо в корне менять подход в системе образования творческим профессиям. Особенно в системе обучения актеров.

Быть более внимательными к педагогам общеобразовательных дисциплин, не пускать эту часть программы на самотек.

На уровне государства поднимать статус Актера, театра и кино в системе культурного развития страны.

### **ЛИТЕРАТУРА**

1 Пуртова С.И. Анализ особенностей эмоциональной возбудимости будущих педагогов-психологов // Психологические науки // Известия ВГПУ. 2015. №2(207). С. 220-222

2 Сазонова В.А. Методические основы и программные требования по курсу «Режиссура и мастерство актера»: учебное пособие / В.А. Сазонова. – 3-е изд., стер. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2022 – 336 с.: ил. – Текст: непосредственный

3 <http://www./new/index.php/artist-dramaticheskogo-teatra-i-kino.499.html>

4 «Открытая педагогика», Санкт-Петербург, «Балтийские сезоны», 2006 г.

## **МЕТОДИКА РАБОТЫ С МЕТРОНОМ И КАМЕРТОНОМ ПО ВОСПИТАНИЮ ОЩУЩЕНИЯ СТАБИЛЬНОГО ТЕМПА И ТОЧНОЙ ИНТОНАЦИИ ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

ГЕВИЧ С. Н.  
доцент, Университет «Дружбы народов»

Музыкальные образы воспринимаются в процессе исполнения музыкального произведения и звучат в единице времени; пульсация и скорость движения долей этих образов характеризует их темповую сторону. Поэтому точная мера темпа определяет уровень художественного исполнения всего музыкального произведения. В данном случае темп выступает как важное средство музыкальной выразительности.

«Способность к сохранению скорости движения в процессе исполнительства - обязательное условие дирижирования».

Музыкальный темп как теоретическое понятие можно определить как абсолютную скорость движения метрических долей [1, С. 8].

На выбор темпа влияет индивидуальность дирижера, его характер, его эмоциональное состояние.

Если темповые показатели противоречат характеру музыкального образа, его структуре, не способствуют его раскрытию, такое положение следует расценивать как стремление к внешнему эффекту или неспособность преодолеть художественные задачи.

«Общеизвестно, что правильно взятый темп является залогом хорошего исполнения музыкального произведения, поэтому этой стороне своего искусства дирижер должен посвящать много внимания, – читаем в пособии профессора М. Ф. Колессы [2, С. 186].

Для точного определения темпов дирижер должен быть знаком с разновидностями темповых показателей и четко отдавать себе отчет, что темпы делятся на три основные группы, - медленные, умеренные, быстрые, и определить точную скорость движения темпа может прибор, называемый метроном.

Метроном – это прибор, определяющий количество ударов в минуту, где между ударами во времени определяется измеримая ритмичная единица, судьба. Мы пользуемся метрономом И. Мельцелем. Метроном (от греческого metron – мера и nomos –

закон) – прибор, который изобрел немецкий механик И. Мельцель в 1816 году. Прибор состоит из маятника, представляющего собой металлический стержень, на котором надет передвигаемый вес. Раскачивая стержень с тяжестью, маятник громко отбивает удары. Выше поднятый тяжелый – маятник движется медленнее, ниже – отбивает удары быстрее. На стержень нанесены деления, указывающие, сколько ударов в одну минуту совершает маятник. Тяжело передвигается по стержню и ставится на делении заданного темпа.

Каждый удар принимаем за единицу измерения, одну долю. Она может быть равна определенной ритмичной стоимости. Часто композиторы помимо обозначения темпа ставят рядом счетную единицу, к примеру:  $\bullet=100$ .

Точные знания о метрономных показателях являются важным профессиональным качеством дирижера. И как указывает американский дирижер Эмиль Кан, «запоминание темпов - медленный процесс, но он стоит затраты времени и труда» [3, С.148]. Поэтому начинающему дирижеру необходимо запомнить наиболее часто встречающиеся темпы (например: 60, 72, 84, 104, 120, 144, 152). Чтобы запомнить темпы по метроному, необходимо запомнить музыкальные упражнения, соответствующие темпу, который необходимо определить. Тогда будет легче перенести пульсацию темпа упомянутого произведения в другое музыкальное произведение.

Для воспитания ощущения устойчивого темпа полезно тактирование музыкальных упражнений, которые соответствуют тому или иному темпу.

Ставим перед концертмейстером метроном, даем по нему заданный темп и с ауттактом начинаем тактировать музыкальное упражнение. На каждый основной темп упражнение должно быть другое, что позволит запомнить устоявшиеся темпы.

Другой прием выработки ощущения постоянных темпов – с помощью секундной стрелки наручных часов. Этот метод рекомендуют К. Ольхов, Е.Кан и другие. Наручные часы совершают 120 ударов в минуту. Если поделить 120 значение удара ММ, то получим длительность судьбы. Например: если ММ = 60, то по часам она будет равна пяти ударам маятника;  $ММ \bullet=100$  по маятнику равен 3 ударам и т.п.[2, С. 157-158].

Таким образом, секундная стрелка может быть тем критерием измерения, по которому становится возможным контроль постоянных

темпов, правильность их определения. Начинающему дирижеру необходимо запомнить основные темпы и их количественное измерение по ММ. Если наиболее распространенные темпы усвоены по метроному, можно перейти к определению переменных темпов. Например: 60–72, 76–84, 60–120 и т.д. Дирижирование музыкальных произведений в очень медленных и очень быстрых темпах также включает в себя трудности.

Очень медленные темпы стирают «точку» возникновения судьбы в жесте, что заставляет дробить жест, а очень быстрые темпы могут потерять «точку» возникновения судьбы из-за не успеваемости провести жест рукой, а это заставляет группировать несколько жестов в один. В таких случаях дирижер определяет возможности жеста и изменяет дирижерскую схему либо в сторону увеличения жестов, либо в сторону уменьшения при быстрых темпах. И в том, и в другом случае выбор дирижерской схемы будет диктоваться темпом. Немаловажное значение при работе над музыкальным произведением уделяется навыку правильного пользования камертоном (прибор, издающий колебания определенной частоты звучания). Камертоны (от немецкого *kammer* – комната, *ton* – звук) по своему строению средством звукоизвлечения делятся на ударные и воздушные. Во-первых, звук получаем с помощью легкого удара, во-вторых – с помощью вдувания в него воздуха. Камертон служит эталоном высоты звука в процессе настройки инструмента или пения. Обычно используют камертон в тоне «ля» первой октавы. Иногда певцы и хоровые дирижеры используют камертон «с» второй октавы. В настоящее время широко используются хроматические камертоны, способные подавать все звуки, а также трезвучия. Изобрел камертон Дж. Шор (Англия) в 1711 году, и тогда высота «ля» первой октавы составляла около 420 герц (колебаний в сек), на 1/2 тона ниже современного камертона. В дальнейшем эволюция камертона осуществлялась в сторону роста количества колебаний. В России в конце XVIII века Д. Сартин ввел «Петербургский камертон» (ля=436 герц). Парижская академия наук (1858) установила так называемый «Нормальный камертон» (в 435 герц). В Украине с 1936 года принят камертон в 440 герц (на 1/2 тонны выше парижского камертона). Однако большое количество инструментов и оркестров играют в завышенном строе, что негативно отражается на певцах [5, С.48–49].

Настройка по камертону, умение подачи тона дирижером для хора является важным моментом в процессе подготовки коллектива

к исполнителю. Особенно это умение необходимо для дирижера, когда нужно настроить хор для исполнения произведения, а капелла.

Чтобы настроить коллектив певцов дирижер должен найти тональность исполняемого произведения. Поэтому с первых шагов овладения искусством дирижирования будущий педагог учится определять тональность музыкального произведения, поет нижний и верхний тетрахорды гаммы, ее тоническое трезвучие. От камертона «ля» или «до» дирижер находит тонику, а уже от первой ступени поёт трезвучие.

Пропетое дирижером трезвучие служит настройкой на музыкальное произведение и лад, в котором он исполняется.

Методы задания тона дирижером от камертона «ля» и «до» будут разнообразны, ниже мы остановим на этом свое внимание, но правила, которыми должен дирижер руководствоваться, будут следующие:

- звучание камертона дирижер пропевает сам, неслышно для хористов;
- пропел тоническое трезвучие, доминанту и субдоминанту все эти аккорды поёт „про себя“;
- задание тона дается хористам тихо, чтобы аудитория не заметила;
- все певцы хора должны слышать заданный дирижером тон;
- тон должно быть точным, без суеты и спешки, спокойным;
- только после уверенности, что певцы настроились в нужную тональность, можно начинать исполнение, в противном случае - повторить настройку.

В зависимости от квалификации хора задать тон будет либо полной раздачей звуков аккорда каждой хоровой партии, либо нужно ограничиться только тоникой и доминантой. Однако учитель имеет дело со школьными самодеятельными хорами и уровень их квалификации требует от учителя дирижера задания тона каждой хоровой партии. С этой целью учитель-дирижер сначала поёт тоническое трезвучие, начало каждой хоровой партии и только тогда, когда убедится, что хор настроен в нужной тональности и на конкретное произведение, приступает к исполнению.

Дирижер должен учесть, в каком расположении находятся первые аккорды произведения, на которые он задает тон. Если первые аккорды находятся в тесном расположении, то дирижер, раздавая тон, должен учесть их высотное положение и, по возможности, спеть в данной октаве.

Однако часто по диапазону своего голоса дирижёр не может напеть начало партии, например партию сопрано, если дирижер-баритон. Однако рекомендуется спеть на октаву повыше, чтобы партия сопрано ощутила тембровую окраску. Дирижер, задавая тон, может пропеть трезвучие в обращении, учитывая высотное расположение партии в аккорде.

В широком расположении аккорда дирижёр имитирует начало хоровой партии в ее высотном положении в условиях строя. Обязательно дирижер представляет начало настройки по мелодии произведения, потому что она лучше всего связана с тональностью, и все хористы ее знают. После настройки партии, ведущей мелодию, дирижер настраивает другие партии.

Необходимо учесть, что не все произведения начинаются с тонического аккорда, бывает – с доминантного, реже – с субдоминантового.

Дирижер должен помнить, что, настраивая до начала произведения на доминантную группу аккордов, он должен решить их в тонике. Только после такого решения в процессе настройки можно приступить к исполнению музыкального произведения.

В целях настройки хора на заданную тональность дирижер осуществляет два его этапа: настраивается от камертона сам; настраивает голосом хоровой коллектив.

Для того чтобы настроиться от камертона самому, дирижер должен осознать и осуществить следующие действия:

- определить тональность исполняемого произведения;
- определить, с какой ступени звукоряда начинается мелодия на основе которой построен аккорд;
- определить интервалы тонического трезвучия, наиболее удобных для заданного камертоном тона, и пропеть „про себя“ тоническое или доминантовое трезвучие.

В процессе работы с хором над изучением музыкального произведения для дирижера не трудно запомнить, в какой тональности написан и с какой ступени начинается мелодия. А вот умение профессионально настроиться в нужной тональности, требует от дирижера постоянной тренировки в работе с камертоном.

Итак, чтобы задать нужный тон хору, дирижеру необходимо настроиться самому, не вдаваясь в долгие поиски тональности.

Второй этап – это настройка коллектива. На этом этапе дирижёр, не пропевая тона, совершает следующие действия:

- поет вслух тоническое трезвучие тональности, с которой начинается произведение;

- поет начало мелодии хоровых партий (первые интервалы).

Убедившись, что все хористы настроены в нужную тональность, дирижёр приступает к исполнению произведения.

Итак, настройка хора по камертону и определение точного темпа по метроному, - один из важных методов овладения будущим учителем еще одного дирижерского умения и являются важным средством музыкальной выразительности, воспитания чувства устойчивого темпа и точной интонации при работе над вокально-хоровым произведением.

Всё это требует от руководителя детского хорового коллектива постоянной тренировки.

#### ЛИТЕРАТУРА

1 Сивизьянов А. Проблема мышечной свободы дирижёра хора. - М.: Музыка, 1983. - С. 8

2 Колесса М.Ф. Основы техники дирижирования. - К.: Музична Україна, 1973. - С.186.

3 Ольхов К. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров. - Л.: Музыка, 1979. - С. 157-158.

4 Кан. Э. Элементы дирижирования. - Л.: Музыка, 1980. - С.148.

5 Романовский Н. Хоровой словарь. Л.: Музыка, 1972. - С.48-49.

### КУЛЬТУРНОЕ САМОСОЗНАНИЕ – КЛЮЧ К СОХРАНЕНИЮ ИДЕНТИЧНОСТИ

ДЫБА Ю. А.

учитель-исследователь, СОШ № 9, г. Экибастуз

В настоящее время в казахском обществе выделяются следующие актуальные проблемы современной культуры:

1 «Отсутствие культурного самосознания»: некоторые представители казахского общества не чувствуют себя частью казахской культуры, что может привести к отсутствию интереса к традициям и обычаям.

2 «Отсутствие культурного диалога»: в казахском обществе в некоторых регионах нет культурного диалога между представителями

разных национальностей, что может привести к непониманию и конфликтам.

3 «Отсутствие культурного образования»: некоторые представители казахского общества не имеют достаточного знания о казахской культуре, что может привести к неправильному восприятию и оценке культурных ценностей.

4 «Отсутствие культурного туризма»: в Казахстане недостаточно развит культурный туризм, что может привести к потере интереса к культурным достопримечательностям и истории страны.

5 «Отсутствие культурного наследия»: в Казахстане недостаточно сохраняется культурное наследие, что может привести к потере традиций и обычаев.

Отсутствие культурного самосознания у некоторых представителей казахского общества может привести к отсутствию интереса к традициям и обычаям. Это может быть связано с различными факторами, такими как модернизация, глобализация и влияние иностранных культур.

В первые десятилетия существования советской власти, советская модернизаторская политика изменила культурный облик казахов, которые уже активно менялись под влиянием политики царизма и культуры русских переселенцев. Что в последующем привело к потере знаний населения Казахстана своего родного языка.

Почему же в Казахстане в советский период времени не говорили на казахском языке? В советский период времени в Казахстане не говорили на казахском языке из-за ряда факторов, включая языковую политику СССР, процессы русификации, а также социокультурные изменения. В 1957 году было принято постановление о обязательном изучении казахского языка в школах, где преподавание велось на русском языке, однако в некоторых школах уроков казахского языка практически не было. Также, в советское время проводилась русификация, что привело к тому, что казахский язык не стал полноценным государственным языком. Кроме того, социокультурные изменения и влияние русского языка как международного языка также повлияли на использование русского языка в Казахстане.

Таблица 1

Год		Кол-во детей тыс	Процент	Примечание
1991	Казахские школы	1008,1	32,3%	
	Русские школы	2027,2	65,0	
	Другие школы	80,7	2,7	С уйгурским, узбекским языками обучения
2022	Казахские школы	2001,7	54,1	
	Русские школы	569,8	15,4	
	Другие школы	1128,5	30,5	Смешанные школы, с уйгурским, узбекским языками обучения

По официальным данным на 2022-2023 учебный год, среди тюркоязычных народов 72% узбеков, 71,7% уйгуров, 58,5% кыргызов владеют казахским языком на уровне разговорной речи, а 12% владеют казахским языком на высоком уровне. Среди славянской диаспоры 25,1% русских, 23,7% украинцев, 22,8% белорусов, 22,1% поляков, а также 25,2% представителей немецкой диаспоры понимают разговорный казахский язык. Среди них доля читающих и профессионально пишущих на казахском языке составляет 2,9%. Государство выбрала правильную внутреннюю политику по распространению и изучению государственного языка.

В настоящее время в Казахстане, как и во многих других странах мира, большое влияние на культурное самосознание влияет глобализация, иностранные культуры и субкультуры. Которые в последствие могут привести к следующим аспектам:

1 Глобализация влияет на социокультурные процессы казахских диаспор зарубежья, особенно на репатриантов-оралманов, которые переходят от традиционной культуры к современной[1]. В условиях глобализации, понятия «родина» и «этничность» становятся более абстрактными, и взаимодействие между исторической родиной и современной культурой становится важным[1].

2 Сочетание традиционных культур и современных либеральных ценностей в Казахстане приводит к синтезу традиции и модерна[3]. Это требует актуализации всего культурного потенциала страны

и переориентации государственной культурной политики на приоритетное и ускоренное развитие национальной культурной[3].

3 Казахстан должен стать активным участником глобального культурного диалога, что требует поддержки и поощрения творческих работников в их включении в мировые художественные процессы.

4 Государство следует политике мультикультурализма, активно поддерживая ценности и традиции казахской культуры, такие как коллективизм, доброжелательность, искренность, почитание старших, веротерпимость и толерантность.

5. Многие представители казахского этноса отождествляют себя с представителями тюркского мира и арабо-мусульманской культуры, что объясняется тенденцией к культурной идентификации себя с более обширным этническим или суперэтническим образованием.

В целом, глобализация и иностранные культуры влияют на развитие современной казахстанской культуры, создавая условия для синтеза традиции и модерна, межкультурного диалога и мультикультурализма.

Для развития культурного самосознания казахстанцев необходимо уделить внимание нескольким аспектам:

1 Изучение и понимание собственной культуры: исследуйте свою культуру, ее историю, традиции, обычаи и ценности. Узнайте о своих предках и важных событиях, которые оказали влияние на формирование вашей культурной идентичности.

2 Коммуникация и обмен опытом: общайтесь с другими людьми, которые имеют сходную культурную принадлежность. Обменивайтесь опытом, историями и знаниями. Это поможет вам лучше понять себя и свое место в культуре.

3 Уважение и признание разнообразия: цените и уважайте разнообразие культур вокруг вас. Будьте открытыми к пониманию и признанию ценности различных культур и их вклада в общество.

4 Образование и осознанность: образование играет важную роль в понимании различий и сходств между культурами. Обратитесь к литературе, искусству, фильмам и другим ресурсам, которые помогут вам расширить свои знания о разных культурах.

Принятие своей культурной принадлежности является важным аспектом развития личности и самосознания. Важно проводить исследования, которые бы рассматривали особенности культурной самоидентификации казахов в традиционную

эпоху и современность, а также влияние западной и восточной цивилизации на этот процесс. Кроме того, укрепление и развитие общего историко-культурного наследия, а также создание условий для развития и интеграции в единую казахстанскую культуру, играют важную роль в формировании культурного самосознания. Осознание своей роли и ответственности в продолжении рода человеческого, а также осмысление своего человеческого бытия и нравственного развития также являются важными аспектами, влияющими на культурное самосознание казахстанцев.

#### ЛИТЕРАТУРА

- 1 [https://tengrinews.kz/kazakhstan\\_news/yazyik-nashego-budushego-menyayetsya-situatsiya-kazahskim-505163/](https://tengrinews.kz/kazakhstan_news/yazyik-nashego-budushego-menyayetsya-situatsiya-kazahskim-505163/)
- 2 <https://qmonitor.kz/society/2516>
- 3 Научная статья <https://cyberleninka.ru/article/n/kazahstanskiy-put-razvitiya-orientiry-i-metodologiya-issledovaniya>
- 4 <https://www.kieli7su.kz/index.php/actualsmenu/181-kazahskiyi-kulturnyi-krizis-istoki-i-puti-preodoleniya>
- 5 [https://iie.kz/?page\\_id=17504&lang=ru](https://iie.kz/?page_id=17504&lang=ru)
- 6 [https://www.inform.kz/ru/nashi-sootechestvenniki-globalizaciya-vliyaet-na-sociokul-turnye-processy-kazahskih-diaspor-zarubezh-yar-kin-baydarov\\_a2506510](https://www.inform.kz/ru/nashi-sootechestvenniki-globalizaciya-vliyaet-na-sociokul-turnye-processy-kazahskih-diaspor-zarubezh-yar-kin-baydarov_a2506510)
- 7 <https://qmonitor.kz/society/2477>

### ХОРЕОГРАФИЯ В КИНЕМАТОГРАФЕ КАК ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ ЯЗЫК ПОВЕСТВОВАНИЯ

НАЙЗАБЕКОВА А. Д.  
магистрант 2 курса, специальность «Режиссура»,  
Высшая школа «Turan Film Academy», г. Алматы

История взаимодействия актера, танца и экранного искусства начинается с самых истоков возникновения кинематографии. С появлением кинематографа, с появлением возможности запечатлеть момент жизни и потом его пересмотреть, телодвижения человека, его эмоции, жесты, танец и режиссерский замысел воссоединились, породив собой зачатки будущего великого искусства под названием «Кинематограф». Самые первые фильмы безусловно были в большей части своей экспериментальными, тогда важно было проверить технику и усовершенствовать ее. Зрителю же было

достаточно наблюдать просто за тем, что фотография ожила и теперь двигалась в точности, как люди вокруг. Кино не воспринималось как искусство, больше, как аттракцион, как иллюзия или волшебство, как фокус. Но время шло и вскоре кинематограф стал чем-то большим и важным, киноиндустрия заняла свое место в искусстве и стала профессиональной отраслью для малого круга людей обладающими особым талантом и взглядом на жизнь. Вход пошел, монтаж, склейки, драматургия, свет, костюм, грим, декорации, появился сюжет, а хореография из развлекательной формы в кино трансформировалась в инструмент в руках кинорежиссеров. Во времена, когда голоса в кино не было, а музыкальное сопровождение было фоновым и исполнялось в живую в кинозалах, режиссеры совместно с актерами воплощали в жизнь сюжеты при помощи пластики. Немой кинематограф был долгое время единственной разновидностью кинематографа. А хореография стала тем самым инструментом в руках актеров и режиссеров, при помощи которого они умело рассказывали свою историю без слов. Франсуа Дельсарт: «Тело – инструмент, актер – инструменталист» [1, с. 49]. Именно эта цитата и является ключевой мыслью данной статьи.

«Новые времена» Чарли Чаплина, комедия 1936 года. Комедия о трудностях, сопровождающих жизнь в промышленно развитом мире. Фильм считается одним из самых важных работ Чарли Чаплина. На примере данного фильма рассмотрим успешное слияние актерской работы с режиссурой, где хореография выступает не последовательным набором движений, а дополнительным языком повествования. «Бессмысленная песня» - в этой сцене Бродяга Чаплина теряет во время танцевального вступления текст исполняемой им песни, который до этого ему написали на манжете рубашки. Бродяга продолжает танцевать, отчаянно ища свою заготовку, но зрители начинают жаловаться на задержку номера и герою фильма ничего не остается, как начать импровизировать. В этой сцене нам очень важно, что Чарли Чаплин поет песню на «фальшивом» языке. Несмотря на это зритель внутри кадра и зритель, смотрящий фильм на экране, очень точно понимает весь смысл исполняемого номера Бродягой Чаплина. Секрет понимания очень прост – каждое телодвижение используется актером как семиотический знак, как язык жестов понятный любому смотрящему. Чаплин использует свое тело как инструмент, а сам он инструменталист. Знаки, воплощаемые актером через осознанное использование хореографического опыта, имеют



особые свойства. Свойства этих знаков находятся в подсознании человека и хранятся там как уникальный код. Наполняя актерскую игру знаками, код, находящийся в подсознании зрителя, начинает вызывать определенный ассоциативный ряд в восприятии смотрящего и помогает актеру и режиссеру полностью завершить художественный образ и полноценно раскрыть режиссерский замысел. Благодаря хореографическому знаку и грамотному вплетению его в повествование Ч. Чаплину удалось сохранить свой дар к общению с людьми по всему миру. И именно в этом фильме появился голос. В сцене «Бессмысленная песня» мир впервые услышал Чарли Чаплина после двух десятилетий немой пластики. «Любое движение есть иероглиф со своим собственным, особым значением. Театр должен использовать лишь те движения, которые мгновенно расшифровываются: все остальное излишне» [2, с. 643].

Фильм «Новые времена» Чарли Чаплина вышел почти сто лет назад. Искусство кинематографа успело значительно эволюционировать за это время. Появились новые ходы, новая техника, поменялся взгляд на индустрию, а зритель стал более искушенный. И пытаться сегодня принимать те же хореографические приемы, что и в 1936 году, как эталон современного повествования – это то же самое, что пытаться признать однокадровую сцену за актуальное монтажное решение. Очевидно, что за столь длительный период времени подход и к хореографии в кадре претерпел существенные изменения. Сегодня режиссеры часто прибегают к сложным камерным движениям, каскадерским трюкам, компьютерной графике и монтажу, чтобы создать захватывающие сцены борьбы, погони, танцев и других динамичных моментов. Эволюция кинематографии привлекла внимание к деталям, мелким движениям и нюансам, что делает хореографию более тонкой и глубокой. Кроме того, расширение культурного контекста и глобализация позволяют кинорежиссерам воплощать в жизнь различные стили хореографии, объединяя элементы из разных культур и традиций. Это создает уникальные и многослойные хореографические решения, отражающие разнообразие и многогранность современного общества. Открыв великолепие музыкальной картины «Певец джаза» (1927) Алана Кросланда, кинорежиссера эпохи немой кинематографа, и продолжив путь по эволюции до «Вестсайдской истории» (2021) Стивена Спилберга, зритель безусловно становится свидетелем удивительной трансформации и совершенствования языка танца в американском

кинематографе. Переключив же внимание на отечественный кинематограф, пройдя путь от первого музыкального фильма «Ангел в тубетейке» (1968) Шакена Айманова до современной музыкальной кинокартины «Дос-Мукасан» (2021) режиссера Айдына Сахамана, возникает вопрос: возможно ли выявить эволюционное развитие хореографии как языка повествования в Казахском кинематографе?

В поиске ответа на этот вопрос придется неизбежно столкнуться с некоторыми тонкостями. Взяв за основу два музыкальных фильма зарубежного и отечественного кинематографа, проведем анализ для очертания тех самых нюансов. Музыкальный романтический комедийно-драматический фильм «Ла-Ла-Лэнд» (2016) режиссера Дамьяна Шазеля в значительной степени основан на аллюзиях к мюзиклам начала-середины прошлого века в американском кинематографе. Музыкально биографический драматический фильм «Дос-Мукасан» (2021) режиссера Айдына Сахамана, казалось бы, должен был следовать той же траектории, однако здесь есть одно, очень важное различие. «Ла-Ла-Лэнд» – это повествование о музыканте и актрисе, которые стремятся раскрыть свой творческий потенциал в мире Голливуда. В «Дос-Мукасан» рассказывается история музыкантов, прокладывающих свой путь в искусстве через тернии в городе Алматы. Несомненно, эти фильмы различаются по масштабу, но здесь акцент сделан исключительно на подходе режиссера к хореографии. В «Ла-Ла-Лэнд», за исключением вступительной сцены с масштабным танцем, каждый эпизод, использующий хореографию, способствует более глубокому погружению в контекст повествования и во внутренний мир героев. В «Дос-Мукасан» эпизод танца служит для создания так называемого «таймскип» (переход во времени) и перехода к более значимым моментам сюжета. Разница в том, что в первом случае танец служит для рассказа истории, во втором – танец существует ради самого танца. Вырезав танцевальные сцены из «Ла-Ла-Лэнд», история станет менее понятной для зрителя. Убрав танцевальный эпизод из «Дос-Мукасан», сократится хронометраж фильма. Существует ли хотя бы один танец в казахском фильме, который позволяет углубиться во внутреннее состояние героев? Тот, что еще глубже погружает зрителя в атмосферу времени? Фильм, дающий актерам возможность представить своих персонажей с совершенно новой стороны?

В отечественном кинематографе, например, в фильме «Ангел в тибетейке», режиссера Шакена Айманова вышедшем в 1968 году, есть эпизод, где исполняется песня «Одиссей». Масштабный танец, что крайне значимо, стал неотъемлемой частью повествования, способствуя раскрытию образов персонажей и развитию сюжетных линий. В этом танце также присутствовал комедийный элемент, иронично пронизывающий весь фильм. Очевидно, что на момент выхода фильма требования к подобным сценам были существенно иные, и подобная сцена служила средством раскрытия сюжета в соответствии с духом своей эпохи. Артисты в картине, чтобы передать характер движения и характер эмоции, выходили на площадку с отчетливым пониманием того, что им просто необходимо владеть телом, иначе их образы и жесты будут пустыми. Как говорил теоретик сценического искусства Франсуа Дельсарт: «Нет ничего хуже, как жест, когда он не оправдан. Уверь себя,

что твоя аудитория состоит наполовину из глухих, на половину из слепых, и что ты должен и тех и других в равной мере тронуть, заинтересовать, убедить.» [1, с. 49].

Пластика артистов и в наше время все еще остается отличным способом рассказать историю. Режиссерам – постановщикам важно понимать, что хореография – это не просто сложно выполняемые физические движения, а целая языковая система, посредством которой они могут передавать суть того или иного произведения, как музыкального, так и литературного. Хореография будет работать в актере на режиссерский замысел только в том случае, когда режиссерами – постановщиками танец перестанет восприниматься чем-то исключительно эстетическим. В свою очередь актер, впитавший в себя азы хореографии не как точно отмеренные, ритмично построенные последовательные движения под музыку, а как символы для рассказа, как дополнительный способ решения различных актерских задач, будет выразительным и гармоничным. И только тогда он сможет превратить любую пластическую форму в язык повествования. И именно это в будущем помогает актеру в профессиональной коммуникации с режиссером-постановщиком.

Все танцевальные сцены являются функциональными элементами выбранного авторами жанра фильма, но не более того. В этой связи хочу завершить данное рассмотрение довольно пессимистичным выводом: традиции, заданные в хореографии в США, эволюционировали, приобретая более глубокий подход к

танцу в кадре, тогда как традиции, установленные Аймановым, остаются неподвижными в кинематографе Казахстана.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1 Franck Waille «Trois décennies de recherches européennes sur François Delsarte», Paris, L'Harmattan, ISBN-10]: 2296565719, ст. 49  
2 Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / Ком. А. В. Февральского: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. (1917 – 1939). 643 с.

## ФОРМИРОВАНИЕ ЭТНИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ У ДЕТЕЙ СТАРШЕГО ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

ПОЛКОВНИКОВА Н. Б.

к.п.н., доцент, Департамент педагогики Института педагогики и психологии образования, Государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Московский городской педагогический университет», г. Москва, РФ

*В статье раскрыта сущностно-содержательная характеристика понятия первичных этнических представлений, обоснована возможность и представлены технологии их формирования в старшем дошкольном возрасте.*

*Ключевые слова: дошкольное образование, межкультурная коммуникация, поликультурное образование дошкольников.*

Формирование первичных этнических представлений начинается в дошкольном детстве. От того, насколько грамотно с психолого-педагогических позиций выстроен и успешно реализован этот процесс, во многом зависит эффективность межкультурной коммуникации взрослого. В условиях поликультурной среды Московского мегаполиса важно формировать этнические представления, позитивное отношение к представителям разных народов, обучать основам уважительного межэтнического взаимодействия с первых лет жизни. В дошкольном возрасте во взаимодействии со взрослыми, родителями и педагогами, дети приобретают первый опыт поведения в поликультурной среде, отношения к людям разных народов, взрослым и сверстникам, усваивают моральные нормы взаимодействия с представителями разных этнических групп.

Современная трактовка понятия «представление» раскрывает его через воспроизведение чувственных образов предметов в отсутствие их самих. По сути, представление – это воспроизведение в памяти особого состояния сознания. Представления рассматриваются психологией с двух сторон. С одной стороны – это познавательный психический процесс формирования воспринимаемого образа объекта либо явления. С другой стороны – сам этот образ, который непосредственно не воспринимается, но воспроизводится в сознании из предыдущего опыта индивида. Взаимосвязь познавательных психических процессов восприятия мышления, речи, памяти, воображения, представления и прочих ставит педагогическую задачу их комплексного формирования. В данном русле реализуются современные психолого-педагогические исследования формирования этнических представлений.

Работы Н. Н. Бушариной [2], Н. А. Гушиной [3], О. Л. Романовой [4], Ю. И. Фоминой [6], О. Н. Юденко [7] и других определяют возрастно-психологические основания формирования этнических представлений в онтогенезе детей и подростков. Исследователи утверждают, что комплекс этнических представлений – значимый компонент национального менталитета, который складывается в детстве и выражено проявляется в подростковом возрасте.

Из исследований О. А. Айгуновой, Н. Б. Полковниковой и Т. Д. Савенковой [1] можно сделать вывод, о том, что поликультурная социальная среда, в которой живёт и развивается ребёнок мегаполиса, с первых лет жизни создаёт стихийные условия для его знакомства с артефактами не только своей, но и иных культур, контактов с представителями разнообразных этнических групп в многообразных ситуациях взаимодействия. В исследовании Ю. И. Фоминой [6] отмечено, что потребность ребёнка в осознании, объяснении явлений и фактов межкультурной коммуникации, в которую он вовлечён, формирует первичные этнические представления уже в дошкольном возрасте. По мнению исследователя сложившаяся ситуация представляет собой психолого-педагогическую проблему. Она требует решения путём специальной организации педагогического процесса, направленного на формирование позитивных первичных этнических представлений детей дошкольного возраста.

Понимание процесса формирования этнических представлений выстраивается в логике концепции социального интеллекта А. И. Савенкова [8]. Центральное понятие социального интеллекта

тракуется в рамках модели, обеспечивающей его развитие и диагностику. Модель представляет собой триединство критериев: когнитивного, эмоционального и поведенческого. Каждый критерий в свою очередь представлен рядом компонентов. Формирование этнических представлений раскрывает содержание когнитивного критерия.

Когнитивный критерий модели социального интеллекта, разработанной учёным, предусматривает формирование социальных знаний, развитие социальной памяти, социальной интуиции и социального прогнозирования. Рассматривая когнитивный критерий через призму формирования этнических представлений, можно утверждать, что в социальные знания входят знания о себе как о представителе своей этнической группы и о других людях своей и иной этнической групп, о сходствах и различиях с ними.

Кроме социальных знаний когнитивный критерий составляют знания специальных правил. В контексте формирования этнических представлений ими выступают нормы поведения в среде представителей собственной и других этнических культур. Знание, принятие и следование культурно обусловленным нормам как образцам взаимодействия с окружающими обеспечивают индивиду сохранение ресурсов в ситуациях, когда требуется принимать решения о том, как следует поступить. Он реализует в поведении присвоенные нормы и правила, действует соответственно культурной традиции, не затрачивая дополнительного времени и усилий.

Ещё одной частью социальных знаний в концепции А. И. Савенкова [8] выступает понимание других людей. Эта составляющая представляет собой специфичный показатель, который является следствием сформированных знаний о людях и знаний специальных правил. Применительно к этническим представлениям понимание других людей подразумевает способность осознавать слова представителя своей и иной этнической группы, понимать контекст этих слов, то есть значения, которыми их наделяет партнёр по межкультурной коммуникации.

Деятельностный подход, основы которого заложены трудами Л. С. Выготского и А. Н. Леонтьева, рассматривает онтогенез через контекст становления и развития психики в различных видах деятельности. Одновременно происходит становление ребёнка как субъекта деятельности. Это центральное положение деятельностного подхода раскрывается педагогической психологией в поиске

видов детской деятельности, которые способствуют эффективной реализации педагогического содержания.

Опираясь на возрастные периодизации детского развития Л. С. Выготского и Д. Б. Эльконина, а также на теорию амплификации детского развития А. В. Запорожца, современные исследователи доказывают, что способами успешного решения задач воспитания и обучения в дошкольном возрасте, охватывающем период от трёх до восьми лет, служат игровая деятельность и игры детей; коммуникативная деятельность общения во взаимодействии со взрослыми и сверстниками; познавательно-исследовательская деятельность, которая включает изучение объектов социального мира; деятельность восприятия сказки; рисование как составляющая изобразительной деятельности; музыкальная, содержащая восприятие и понимание смысла музыкальных произведений и пение; а также двигательные формы активности, такие как народные подвижные игры.

В формировании первичных этнических представлений детей дошкольного возраста деятельность представлена двояко. Она одновременно является педагогическим условием и педагогическим средством познания межкультурного пространства. Согласно положению, выдвинутому Л. С. Выготским, совместная деятельность ребёнка с взрослым актуализирует зону ближайшего развития. В деятельности дошкольники присваивают культурный опыт, носителем которого являются их родители и педагоги, а также другие взрослые и сверстники, приобретают культурные нормы, делающие взаимодействие между разными людьми успешным и эффективным. Переход знаний и основанных на них умений межкультурной коммуникации из зоны ближайшего в зону актуального развития стимулирует формирование первичных этнических представлений детей дошкольного возраста. Детская деятельность открывает возможности не только к адаптации в окружающем мире людей, но и к проявлению в нём собственной субъектности, познавательной активности в освоении социума, в том числе – пространства межкультурной коммуникации.

В трудах учёных научной школы С. А. Козловой [5] раскрыта концепция социального развития дошкольников в совокупности знаниевого, эмоционального и поведенческого компонентов. В соответствии с этим автор предлагает организацию педагогического процесса по социализации ребёнка на основе информативной,

эмоциогенной и регуляторной функций знаний о социальной действительности.

Утверждая информативность в качестве объективной составляющей знания, так как знание априори информативно, учёный отмечает, что тем не менее знание субъективно. Оно не всегда несёт в себе информацию для конкретного человека. В наибольшей степени это относится к дошкольникам, которые в силу возраста не имеют достаточного социального опыта, кроме того, у них слабо развиты познавательные интересы.

Исходя из исследований С. А. Козловой и соавторов, мы видим решение проблемы повышения информационной нагрузки знаний, которые составляют содержание дошкольного образования по развитию межкультурной коммуникации в организации целенаправленной деятельности детей. Эта деятельность должна быть направлена на решение следующих задач: 1) формирования первичных этнических представлений дошкольников с позитивной оценкой своей и иных этнических групп; 2) приобретения опыта педагогически целесообразной межкультурной коммуникации с детьми и сверстниками и осознания значимости и необходимости овладения нормами межкультурного взаимодействия.

Подводя итоги, отметим, что формирование первичных этнических представлений – часть и одновременно результат познавательного психического процесса воспроизведения образа, отражающего межкультурную коммуникацию на основе прежнего опыта ребёнка.

Педагогически целенаправленное специально организованное формирование этнических представлений охватывает решение задач, определённых когнитивным критерием модели социального интеллекта.

Формирование первичных этнических представлений детей дошкольного возраста в рамках деятельностного подхода предполагает использование деятельности как педагогического средства и одновременно педагогического условия становления ребёнка как субъекта деятельности в межкультурном пространстве.

Способами успешной реализации педагогического содержания в дошкольном возрасте служат специфически детские, дошкольные виды деятельности: игровая деятельность и игры детей; коммуникативная деятельность общения во взаимодействии со взрослыми и сверстниками; познавательно-исследовательская деятельность, которая включает изучение объектов социального

мира; деятельность восприятия сказки; рисование; музыкальная, содержащая восприятие и понимание смысла музыкальных произведений и пение; а также двигательные формы активности, такие как народные подвижные игры.

#### ЛИТЕРАТУРА

- 1 Айгунова О.А., Полковникова Н.Б., Савенкова Т.Д. Диагностика и развитие эмоционального интеллекта и социальной компетентности старших дошкольников в условиях дошкольной образовательной организации // Вестник МГПУ. Серия: Педагогика и психология. 2016. № 4 (38). С. 25–34.
- 2 Бушмарина Н.Н. Поликультурная компетентность педагога: необходимость и запрос современного образования / Теория и практика воспитания: педагогика и психология. Материалы Международной научно-практической конференции, посвящённой 120-летию со дня рождения Л.С. Выготского. М. : МПСУ. 2016. 816 с. С. 665–668.
- 3 Гущина Н.А., Тарасова Е.И. Теоретические аспекты ценностно-ориентационного единства взаимодействия педагога и семьи как фактора развития способности к сопереживанию у ребёнка в дошкольном детстве // Новое в психолого-педагогических исследованиях. 2015. № 4 (40). С. 122–131.
- 4 Романова О.Л. Развитие этнической идентичности у детей и подростков. Автореф. ... дисс. канд. психол. Наук. М. : МГУ им. Ломоносова. 1994. 21 с.
- 5 Социализация личности ребенка от рождения до школы в современных культурно-исторических условиях: монография / Под науч. ред. С. А. Козловой. М. : МГПУ, 2017. 196 с.
- 6 Фомина Ю.И. Особенности развития этнических представлений в дошкольном, младшем школьном и подростковом возрастах. Автореф. дисс. ... канд. психол. наук. Тула : ТулГУ. 2011. 24 с.
- 7 Юденко О.Н. Особенности национального самосознания дошкольников и его формирование в условиях специально организованной деятельности. Автореф. дисс. ... канд. психол. наук. Красноярск : КГУ. 2000. 24 с.
- 8 Savenkov A. Theoretical Model of Preschoolers` Social Intelligence Development / EC Psychology and Psychiatry. 2019. P. 206–209.

## ҚАЗАҚСТАНДЫҚ ҚОҒАМДАҒЫ ЗАМАНАУИ МӘДЕНИЕТТІҢ ӨZEKTІ МӘСЕЛЕЛЕРІ

ТАСКАРИНА А. Е.

гуманитарлық ғылымдарының магистрі, оқытушы-ассистенті,  
«Үштүғырлы тіл» кафедрасы, Торайғыров университеті, Павлодар қ.  
ӘМІРХАН Н. Ә.  
студент, Фил(қ)-101 тобы, 1 курс, Торайғыров университеті, Павлодар қ.

Қазақстан – әлемдік деңгейде алып қарағанда жас, әрі көпұлтты мемлекет. Соған сай бүгінгі таңда мемлекетіміздің экономика, экология, мәдениет, халықтың әлеуметтік жағдайы, медицинасы сынды салаларында көптеген мәселелердің әлі де шешусіз келе жатқандығын байқаймыз. Ал қоршаған ортамыз өте қарқынды түрде дамып, шешуін талап ететін мәселелердің маңыздылығы да заман талабына сай арта түсуде. Әсіресе, қазіргі Қазақстандағы заманғы мәдениет халықтың құндылықтары мен бірегейлігін қалыптастыруға әсер ететін бірқатар өзекті мәселелерге тап болды. Ал мәдениет – философия, дәстүр, институттар, өнер, техника, бір сөзбен айтқанда, толық гуманизмнің өзі дегенді білдіреді. Бұл мақалада біз осы мәселелердің кейбірін және оларды шешудің мүмкін жолдарын қарастырамыз.

Негізгі мәселелердің бірі – Батыс мәдениетінің біздің мәдениетімізге кірігіп, үстемдік таныта бастауы. Яғни, Батыс мәдениетінің басымдылығы (доминанттылығы). Кейде біз бұл мәселені асыра сілттеп, жаһанданудың жақсы жақтарына жатқызуымыз да мүмкін. Ал француздар жаһандануды гомогенизация деп санайтындарын жиі және ашық айтады. Жаһанданудың кез-келген үлгісінің не белгісінің пайда болуы олар үшін американдық мәдениеттің таралу қаупімен сәйкес келетін призма арқылы қарастырылады. Осы жердегі «гомогенизация» ұғымын Экономист Дэвид О’Коннор мәдени гомогенизацияны «жергілікті мәдениеттер үстем сыртқы мәдениетке ауысатын немесе сінетін процесс» деп анықтады. Соған біздің түсінігіміз бойынша жақын процессонғы жылдары Батыс мәдениетінің ықпалы арқылы қазақстандық қоғамда барған сайын жиі байқалуда. Нәтижесінде қазақтардың көптеген дәстүрлі, мәдени құндылықтары жоғалуға айналды десек те болады. Жастарды батыстық музыка, сән және өмір салты көбірек қызықтырып, бар уақыттары мен көңілдерін соған арнап жатады. Бұл ұлтымыздың бірегейлігін жоғалтуға және мәдени шекаралардың бұлыңғырлануына әкеледі. Ал егер ұлттық бірегейлігіміздің көрінісі көмескіленсе, мәдениетімізбен орнайтын

байланыс та әлсіремей. Себебі ұлттық бірегейлік дегеніміз белгілі бір ұлтқа тән ерекшеліктерді көрсететін және сол ұлтқа тиесілі мемлекеттің кез-келген саладағы тұрақтылығын қамтамасыз ететін фактор. Тағы да айта кететіні қазіргі әлемде рухани өмірдің стереотиптенуінің жаһандық үдерістері жүзеге асуда, сондықтан этнос мәдениеті әлемдік мәдениет кеңістігінен тыс өмір сүре алмайды. Ұлттық мәдениеттің қайталанбайтындығы оның адамзаттың өркениеттің қозғалысынан бөлектенуін ұйғармайды. Айта кеткендей, ұлттық бірегейліктің мәдениетіміздің дамуына тікелей қатысы бар. Және ұлттық бірегейліктің қалыптасуына да әсер ететін факторлардың бар екені белгілі. Олардың қатарына қандай факторларды жатқызуымызға болатыны, оның құрамбөліктері ретінде қандай көрнекті ерекшеліктер мен қазына, мұраларымыздың саналатыны осы саладағы әр ғалымның түсінігі бойынша сәл өзгеше болуы мүмкін.

Мысалы, әлеуметтанушы, сарапшы Еркінбек Арғынбекұлының пікірінше, ұлттық бірегейлік ұғымына мемлекеттік Туымыз, Әнұран, Елтаңбамыздан бастап, ұлттық құндылықтарымызға дейінгі дүниелер кірмек: «Ұлттық бірегейліктің не қажеті бар деген сауалға келетін болсақ, бұл өз кезегінде ұлттық сананы оятуға септігін тигізбек. Не үшін ұлттық сананы оятуымыз керек? Себебі қазіргі жүріп жатқан жаһандануға жұтылып кетпес үшін әр ел өз ұлттық құндылықтарын сақтап қалуға тырысады. Мәселен, француздар ағылшын тілін біле тұра тек французша сөйлейді. Мұның өзі осы ұлттық бірегейлігін сақтаудың бір жолы десек болады. Ал мұның өзі ел тәуелсіздігінің нығаюына, ғұмырының ұзақ болуына септігін тигізбек. Біздің елімізде де осындай әрекеттерді байқауға болады. Мәселен, көптеген кино, әдебиет туындыларын ана тілімізге тәржімалау, қазақы ұлттық киімдерімізге деген сұраныстың артуы осы сөзіміздің бір дәлелі болмақ», – дейді ол, Наурызбек Сарша алған сұхбатта. Расымен де, қарияларымыз заманды қанша азыды десе де, Еркінбек Сағынбекұлы айтқандай, әлі күнге дейін өз тілін, дінін, ұлттық құндылықтарын сақтап қалуға тырысатын француздар сияқты ұлттар мен халықтарды, тым болмаса дербес бас көтерушілерді де, олардың өз елдері үшін танытатын белсенділігін де көре аламыз. Дәл солар секілді қазақ халқы да мәдениетіміздің өзге елдердің мәдениетімен сіңісіп кетуіне жол бермей, өзіміздің ерекшеліктеріміз бен ұлттық өнеріміз, мәдениетіміздің өзіндік бояуын жоғалтып алмауға тырысса екен дейміз.

Екінші мәселе – біздердегі ұлттық-мәдени құндылықтарға деген қызығушылықтың төмендігі. Қазақстанда өзінің ұлттық дәстүрлерін, тілі мен тарихын зерттеуге көңіл бөлетін адам жоқтың қасы. Әсіресе,

жастардың арасында. Мысалы, балалар мен жастардың қазақ әдебиетіне, музыкасына және өнеріне деген қызығушылығы төмен. Оның орнына, олар ұлттық мәдениетті тарату мен сақтауда кедергі болатын шетелдік контентті қалайды, соны қолдайды, таратады, бойларына сіңіреді. Неліктен? Себебі оларды әлем оқитын кітап, әлем тыңдайтын ән, әлем тамашалайтын өнер ғана қызықтырады. Олар тек әлем қарқынынан қалыс қалғылары келмейді де, сол әлем талғамы бойынша өмір сүреді. Онда неге олар қазақтан шыққан дүниені таңдамайды? Неге дәл Батыс мәдениетіне қарайтын қызығушылықпен өзіміздің де мәдениетімізге қарамайды? Демек, біздің еліміз мәдениет саласында әлі де бәсекеге қабілетсіз деген сөз. Оған қоса, халықтың өмір сүруіне керектінің бәрі қазіргі күні қымбаттап, адамдарды тек қалай табыс көзін ұлғайтуға болатыны мен ақша табу жолдары ғана аландатады. Көп адамдарды әлеуметтік жағдайлары төмен болғандықтан да мәдениет саласына жұмсар қаражат пен уақыт та қалмайды. Бұл жерден шығаратын түйініміз – мемлекеттегі орын алатын әр оқиға мен дамудағы әр көрсеткіш бір-бірімен тығыз байланысты. Яғни, экономика дамымаса, халық жағдайы жақсармайды, ал халық жағдайы жақсармаса, мәдениет дамымайды.

Жастардың жүрегі тек «өзіміздің» мәдениетіміз деп соғып тұрмауына себептер көп. Ол тізімді былай сипаттасақ болады: менталитетіміздегі әдет-ғұрыптың күрделілігі, тәртіптің қатандығы, тыйымның шексіз көптігі, түрлі әлеуметтік таптаурындардың (стереотип)мазаны алуы және тағы сол сияқты себептер. Осының барлығы жас буын өкілдерінің жеке шекараларына қол сұғатындай көрінеді. Ал қазіргі заманның жастары бостандықты қатты сүйеді, бағалайды. Біреудің тізгіндеуінде жүргенді ұнатпайды, бас бостандығынан айырылғылары келмейді. Әрине, бостандық кімге ұнамасын? Халқымыз талай жыл жаугершілікті бастан өткеріп, қиындық көріп, біреудің қол астында жүріп, қысымға ұшырап келді. Мүмкін содан да болар, мәдениетімізде әлі де қатандық, тыйым мен ырымның басымдылығы сезіледі. «Тәйт!», «әй!» деп тоқтатып тастау, үлкендердің балаларды шектен тыс басқаруы сынды әрекеттер тым жиі байқалады. Бұлар жас буын өкілдерінің өзін-өзі көрсетуіне кедергі келтіретіндей. Ал Батыс мәдениеті мен басқа да елдердің менталитетінде осы сынды шектеулер сирек кездеседі. Сонымен қатар, ұлтымыздың қанына сіңіп кеткен «ұят болады» деген сөздің өзін біздің ұлтымыздан ғана кездестіре аламыз деуге болады. Тіпті осы бір ауыз сөздің өзін мәдениетіміздің бір бөлшегіне жатқыза аламыз. Өйткені бір

ауыз сөзбен-ақ халқымыздың жартысынан көпшілігін сипаттап тастағандай боламыз. «Ұят болады» ұғымын жиі қолданатынымыз сонша, бұл да жастардың ашуына тиіп жатады. Олардың ойынша, бұл ескірген ой жүрісі. Үшінші мәселе – мәдениеттей рухани қайнар көзді саналы түрде тұтынудың болмауы. Қазіргі мәдениет саласы барған сайын үстірт қаралып, коммерциялануда. Адамдар белсенді қатысушы емес, мәдениетті жай ғана «тұтынушы» болып кеткен. Оның өзінде халқымыз кейде сол «тұтынушы» ролін де жеткілікті атқармай жатады. Бұл өнердің терең түсінігі мен құндылығын жоғалтуға әкеледі. Оған мысал, ылғи көріп жүрген «сатылымдағы» театр билеттері. Ол билеттердің көпшілігі мектептегі оқушыларға, мұғалімдерге, студенттерге немесе тіпті белгілі бір жұмыс орынындағы қызметкерлерге әр мекеменің басқармасынан тегін беріліп, босқа кетпеуі қадағаланады. Яғни, мәжбүрлеу арқылы да барады десек, қате кетпес. Бұл ащы шындық. Негізін театр – дем алатын орын емес екендігін ескеру керек. Алдымен ол – мәдени орта қалыптастыратын орын. Өнерсүйер қауым театрға рухани баю үшін, жан-дүниесін күйбең тіршіліктен бір сәтке болсын арашалап, құлан таза рухани түрде тазару үшін келуі тиіс. Театр – халықты эстетикалық адамгершілік пен ізгілікке тәрбиелеудің аса маңызды құралы. Ал біздің қазіргі қоғамда сол қымбат құралдың бағасы кетіп, мәдени азып-тозудың шақ алдында тұрғандаймыз. Қайда қарасаң, орыс тіліндегі іс-шаралар жалынды жарнамаланып, ондай жерлерге жастар көптеп барып жатады. Ал қазақ өнері, қазақ мәдениеті қайда қалмақ? Оған кім жанашыр болып, оны кім қолдамақ?

Бұл мәселелерді қалай шешуге болады? Ең алдымен, халық арасында белсенді ағарту жұмыстарын жүргізу қажет. Қоғамның барлық топтары үшін қолжетімді қазақ мәдениеті туралы ақпарат көздерін жасау маңызды. Мемлекеттік және мемлекеттік емес ұйымдар ұлттық мәдениетті зерттеуге және насихаттауға арналған іс-шаралар ұйымдастыруы керек. Бұл мәселенің осы шешу жолын қолданатын болсақ, мәдениетімізбен таныстыру және әр қазақтың санасына сол тақырыпты құйып тұрып жеткізу үшін жүргізілетін насихаттау жұмыстарын алдымен мектеп қабырғасынан бастаған жөн деп ойлаймын. Алдымен «тәрбие – тал бесіктен» деген асыл сөзімізді негізге алсақ, екіншіден, мәдениетімізді дәріптейтін жаңа пән немесе ұйымдарды ашу баланың сабаққа деген қызығушылығы мен ынтасын тудырады деп есептеймін. Себебі балаларды жаңа нәрсенің бәрі қызықтырады. Осы сынды жаңа пәннің қосылуын да олар жақсы жағынан қабылдайтынына сенімдімін.

Екінші шешім – жастарды елдің мәдени өміріне тарту. Жас таланттардың өз өнерлерін ашып, оны ары қарай дамытуда мемлекеттен қолдау көрсетілсе, бұның өзі мәдени жетістікке жатқызарлықтай дүние екенін түсінеміз. Алайда бірінші кезекте ұлттық тіліміздің мәселесін шешіп, ұлттық бірегейлігімізді сақтап қаларлықтай деңгейге жету үшін, халқымыз қазақ мәдениетінің құндылығын түсінуі үшін форумдар мен алаңдар құру қажет. Сонымен қоса, ол форумдарға қосылатын адамдар еліміздің әр түкпірінен жиналып, жасалатын дүниенің бәрі таза қазақ тілінде ғана жасалса, ойымыз іске аспақ. Сонымен, мемлекет концерттер, аукымды іс-шаралар, фестивальдар мен театр қойылымдарын қаржыландыру сияқты ұлттық мәдениетті дамытуға байланысты жобаларды қолдауы және ынталандыруы керек. Бұл қарапайым халықтың дүниетанымын кеңейтуге, әлеуметтік дағдыларын дамытуға және Қазақстан мәдениетінің бірегей аспектілеріне қызығушылықты қалпына келтіруге, ұлттық бірегейлікті сақтауға ықпал етеді. Айта кеткен мәселелердің бірі – ұлттық бірегейлікті жоғалтып алу қаупі болған. Сол мәселенің шешімі ретінде мәдениетіміздің дамуына ат салысатындардың санын көбейтіп, жастардың мәдениетімізді дамытуға деген қызығушылығын арттыруға да мемлекетіміздің тарапынан үлкен қолдау мен қаржының керектігін де айту керек. Канттың ойынша, биліктегілер халықты өзгертуге, оған үгіт-насихат жүргізуді шешсе, демек олар сол халықтың ұстанымдары мен түсініктері бойынша ғана әрекет етулері керек. Яғни, өз ұлтын толықтай білетін билік соған сай әрекетке көшуі тиіс.

Қоғамдағы қазіргі мәселелердің шешімі ретінде ұсынған осы қатарды философ-публицист Әбдірашит Бәкірұлының мына сөздерімен аяқтағанды жөн көремін: «Алайда «ұлтқа жанашырлық та – мінезден» деген... Біздер осы уақытқа дейін ұлттық идеология негіздерін қалай алмадық. Себебі, оның өмірге келуі үшін ұлт бойында ұлтты ерекшелеп тұратын «ұлттық мінез» болуы тиіс» деген ол. Менің де айтқым келгені осы болатын. Қоғамдағы мәдени мәселелерді шешу үшін ең бірінші кезекте ұлтқа рухани даму керек. Тек сонда ғана басқа тақырыптарды еркін түрде қозғай аламыз. Қорытындылай келе, Қазақстандық қоғамдағы заманауи мәдениеттің өзекті мәселелеріне жаһандану әсерінен өз ұлттық бірегейлігіміздің жоғалуға айналғанын, шығармашылық жобаларды қаржыландырудың және таратудың тиімді механизмдерінің болмауы талантты жас суретшілердің, жазушылардың, музыканттардың және басқа да мәдениет адамдарының дамуы мен танылуына кедергі

келтіретінін айта аламыз. Және де мәдени іс-шараларға, өзін-өзі көрсету мүмкіндіктеріне жетудегі қоғамдық кедергілер, мәдени орталықтардың арасындағы таңдаудың аздығы, өткізілетін мәдени іс-шаралар жөніндегі ақпарат пен жарнаманың жетіспеушілігі не оған деген жоғары бағалар мәдени байлықтың кең аудиторияға қолжетімділігін төмендетеді. Бұл Қазақстан мәдениетін көптеген адамдарға, әсіресе материалдық жағдайы төмен және ауылдық жерлерден келгендер үшін қиындықтар туғызады. Жалпы, Қазақстанның қазіргі заманғы мәдениеті назар аударуды және қолдауды қажет ететін бірқатар мәселелерге тап болады. Осы орайда халқымыз ұлттық сананы, онымен бірге жаһандық өзгерістерді қатар ұстай отырып, мәдениетімізге жаңа дем, жаңа қозғалыс әкелетіндей әрекеттерге көшуі тиіс. Жаһандану сынды өзгерістерді де айтатын болсақ, Шәкәрім Құдайбердіұлының «Құбылған әлем жарысы, ақылды жанның табысы» деген сөздеріндей әлемнің құбылуы заңдылық. Жаһандану үрдісін де сол құбылған әлемнің бір заңдылығы деп қабылдаған абазл. Оған қоса, жаңашылдық ұғымы – қазақ халқының мәдени құндылықтарын қайта жандандырудың және жасаудың механизмі. Біз жаһанданудан гөрі, жаңашылдыққа көп көңіл бөлгеніміз дұрыс деп білемін. Яғни, бұл жердегі өзгешелік, өзгелерде бұрыннан бар затты жаңалық ретінде өзімізге алу емес, өзіміздің жаңадан тапқан жолымызбен жүру. Онда әлеуметтік қажеттіліктерді нәтижелі қанағаттандыру үшін рухани өндірістің өткен кезеңдерімен салыстырғанда ен жетілген, мазмұны бай мәдениет нысаналарының формаларын құру саналы түрде мақсат етіп қойылады. Бұл механизм мәдениет динамикасына тән және қоғамның рухани өмірінің өзгерісін әлеуметтік қайта жанарумен бірдей қамтамасыздандырады. Демек, әлемнің құбылуынан табыс пен дұрыс жолды табу үшін оны дұрыс түсіну қажет. Бастысы сол өзгерістердің үстінде ұлттық құндылықтарымыз ұмыт қалмаса, біздегі мәдениет саласы ары қарай да гүлдене түсетініне, жоғарыда айтылған әр мәселені шеше алатынына да толықтай сенімдімін.

#### ӘДЕБИЕТТЕР

1 Т.Х. Ғабитов, Н.Қ.Альджанова, Ж.О. Әбікенова Мәдениеттану негіздері: оқулық, Алматы 2021. – 254 бет.

2 Aikyn.kz «Айқын» газетінің сайтындағы <https://aikyn.kz/260369/u-ltтыk--biregeylik--u-tk-anyмыz-ben-u-tylg-anyмыz-k-aysy> мақаладан

3 <https://www.dk-revda.ru/post/что-полезного-приобретает-человек-от-посещения-культурных-мероприятий> мақаладан

4 «Білімгер» Республикалық білім порталы, «Театр – өмірдің боямасыз келбеті» мақаласынан

5 Дэвид О` Коннор, Encyclopedia Of The Global Economy A Guide For Students And Researchers. – Academic Foundation, 2006. – 391 б.

6 Ш.Құдайбердіұлының сөзі мақаладан <https://www.bugin.kz/8709-ulttyq-madeniet-pen-onerdegi-dghanharu-men-quldyrauy>

7 П.С. Гуревич, Культурология, Москва, 2011 жыл –225 бет

8 А. Жолдубаева, Культурология практикум с ответами и ключами, Эверо, 2015 – 25 бет.

9 Мақаладан <https://www.stud24.ru/sociology/mdeniettanu-pnmdeniet-ymy-zhne/453947-1717479-page1.html>

10 <https://qazaqadebieti.kz/21294/aza-birtektilig-in-alaj-sa-tap-alamyz>

### МУЗЫКА САБАҒЫНДА ОҚУШЫЛАРДЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ ҚАБІЛЕТІН ДАМУЫ

ШОЙНБАЕВ Қ. Т.

аға оқытушы, Қ. Р. еңбек сіңірген әртісі,

Академик Ә. Қуатбеков атындағы Халықтар достығы университеті,

Қазақстан Республикасы, Шымкент қ.

ТУЛЕГЕНОВА М. С.

магистр аға оқытушы, Академик Ә. Қуатбеков атындағы Халықтар

достығы университеті, Қазақстан Республикасы, Шымкент қ.

Музыка пәні сабағының негізгі басты мақсаты – балалардың музыкалық қабілеттерін дамыту, музыкалық деңгейін кеңейту, музыкаға деген және хорда ән айтуға деген сүйіспеншіліктерін арттыру, вокалды-хор дағдыларын үйрену болып табылады. Ал мұғалімнің негізгі міндеттерінің бірі де сол сияқты, музыкалық бейнелер, жағымды саз арқылы патриотизмге, елін сүйуге, еңбекке баулуға, әдемілікке, тәртіпке, адамгершілікке, ынтымақтыққа, достыққа балаларды тәрбиелеу. Мектептегі ән сабақтарында өтетін хормен ән айтуының тағы бір айырмашылығы: ән сабағында немесе хорда өз ынтасымен, тілегімен ән айтқысы келетіндер және вокалдық ән айту қабілеті барлар қабылданады. Мектептегі музыка пәні барлық оқушыларға міндетті сабақ болып



табылады және бірде-бір оқушы ән сабағынан босатылмайды. Музыка пәні мұғалімдерінің қызметіндегі және оның жеке кәсіби құрылымындағы модельді қарастыруда академик Б. Асафьев былай деп атап көрсетеді: «Педагог-музыкант өзінің күнделікті жұмысында аспапта орындаушы ретінде, хордың жетекшісі ретінде, музыкалық әдебиетті жақсы білетін, әрі оны еркін меңгерген музыка тарихшысы ретінде өзін көрсете білуі тиіс. Яғни, кез-келген сауатты музыкант сияқты, мұғалім музыка әдебиеттерін музыка тарихын жақсы біліп, музыка тілінің ерекшеліктері мен заңдылықтарын талдай білуі тиіс» Б. Асафьев [1].

Т. Н. Овчинникова әр жастағы балалар топтарының ән айту қабілеттерінің дамуын зерттей келе, дұрыс ән айта білу, ән салу дағдыларының біртіндеп жәй қалыптасуын, сыныптағы немесе басқа топтардағы әрбір оқушының дауыстарының дамуын қамтамасыз ететінін дәлелдеді. Демек, ол дауыс ерекшеліктерін дамытудың әдістерін береді:

1 Балалардың жас ерекшеліктеріне қарай дауыстарының мөлшеріне үнемі бағыт беріп отыру.

2 Әнді еркін, қысылмай айту, сонымен қатар әншілік өнердің ережелерін қатаң сақтау.

3 Жәй, асықпай дем алу және ол алған демді біртіндеп шығару.

4 Айрықша маңызды факторлардың бірі болып саналатын көмейдің тұрақты қалпын сақтауы.

5 Дауысты дыбыстарды дұрыс айту, дауыссыз дыбыстарды қысқа, нақты келтіру.

6 Музыкалық шығармаларды терең түсіне, өз мәнерінде айта білу.

7 Сабақтың барысында үйлесімді сезімге бой алдырушылыққа бағыттау.

8 Балалардың жеке басының өзгешеліктеріне немесе жас ерекшеліктеріне байланысты олардың дауыс көлемінде ән айту.

9 Балалардың ән айту қабілеттерін және жас ерекшеліктерін есептей отырып, музыкалық материалды таңдай білу. Овчинникова Т. Н. [2].

Ал, біздің зерттеуіміз барысында музыкалық ән айтушылық ерекшеліктерін дамыту үшін салыстырмалы түрде талдау жасалынды.

Бақылаудың формасы мынадай көрсеткіштер бойынша құралды:

Жас ерекшелігі.

Ән айту қабілетін тексеру кезіндегі баланың қанша жыл бойына ән айтып келгендігі.

Ән айту қабілетін тексеру кезіндегі баланың денсаулығы.

Мутациялық белгілер: мутациялық кезеңге дейінгі бастамасы, мутация, оның ерекшеліктері, тоқтауы, мутацияның соңы, мутациядан кейінгі кезең, оның ағымының ерекшеліктері.

Ән айтудағы қалай тұру ережесін сақтау.

Дыбыс шығарудың тәсілдері, тыныс алудың сапасы, дикция, мәнерлілік, есту қабілеті, дауыс диапазоны, дауыстың түрі, қорытынды (жетістіктері, кемшіліктері, келесі кезеңге тапсырма беруі).

Дыбысталу сапасы – еркіндік, сыңғырлап шығуы, жұмсақтық, дауыстың қарлығы, қараңғылық, тембрдің сапасы.

Тыныс алу сапасы: демді бір деңгейде алып, біртіндеп шығару, демді алу мен шығарудың түрлері, демді алу кезінде иықпен алуды қоспау.

Дикция, мәнерлілік.

Музыкалық есту: интервалдарды және аккордтарды тыңдау және айта білу.

Әр баланың дауыс ерекшеліктеріне қарай, дауыс диапазондарын білу.

Дауыс түрлері. Қандай партияда ән айта алады. Басқа партияға ауыстыруға болады ма?

13 Қорытынды: жетістіктер, кемшіліктер, келесі кезеңге тапсырма беру.

Осы айтылған жоғарыда көрсетілген материалдарымыз бойынша бастауыш сынып оқушыларының жеке-жеке ән айтуларын дамытудағы өте бай нәтижесін көреміз және алдымызға ол жайында үлкен мақсат қояды. Ол бізге мұғалімнің сабақ жүргізу барысындағы әдістемесінің дұрыстығы туралы негізделген қорытынды жасауымызға мүмкіндік береді. Ғалымдардың зерттеулерінде «қабілет», «музыкалық қабілет» ғылыми білімнің және музыкалық білім берудің теориясы мен практикасында әртүрлі салаларда қаралады. Музыкалық қабілеттілік жеке тұлғаның музыкаға, ән-күйге бейімділігі, оған деген жоғарғы көңіл-күйі, музыкалық есту қабілеті, жады, ойлауы, музыкалық сұранысы, әртүрлі музыкалық шығармашылық қызметтерді игеріп, меңгерудің жоғары сапалық нәтижесі болып табылады. Б. М. Тепловтың пікірінше: «Музыкалық қабілеттіліктің ең басты белгісі – музыканы кейбір бейнелі сөздердің мазмұнын түсінгендей сезіне білу». Зерттеуші музыкалық қабілеттің бір-бірінен ажырамайтын, бірінсіз екіншісінің мағынасы

ашылмайтын эмоциялық және есту қабілеті сияқты екі жағына баса назар аударады [3].

Біздің жас ұрпақтар өнерде де жақсы мен жаман бар екенін, өтірік пен шындықтың қатар жүретінін, бірақ әрқашан шындық, әділдік нағыз халық үшін жазылған музыкалық шығарма ғана мәңгі өмір сүретінін білуі керек. Оқушылардың музыкалық қабілетіндегі ән айтуларын бақылау олардың дауыстарын сақтауға және ең жоғарғы дәрежеде өсуін қамтамасыз етуге мүмкіндік туғызады. Осы мәселелер төңірегінде ғалымдарымыз, Н. Н. Добровольская [4], Э. Б. Абдуллин [5], Т. Н. Овчинникова [6], Левидов В. И. [7], С. Ұзақбаева, Ш. Б. Құлманова т.б. ғалымдардың еңбектерінде зерттелген. Оқушылардың музыкалық мәдениетін сипаттай отырып А. В. Школяр: «есту, көру, сезу, ойлау өнері сияқты негізгі іргелі қабілеттіліктерді қалыптастырып алмай, баланың, оқушының жаратушы, суретші тәрізді (мұның өзі рухани мәдениеттің дамуы болып саналады) қалыптасуы мүмкін емес», – деген ерекше ой түйеді. Ән методикасында дауысты тәрбиелеу үшін қолданылатын «тыныс алу» тәсілдері әртүрлі және дұрыс тыныс алу туралы пікірлер жазылған. Тыныс алу процесі, тыныс алу, сақтау, және ән айтылып жатқан кезде үнемдеп шығару процестерінен құралады. Тыныс алудың дұрыс екендігін есту мен бұлшық еттер сезінеді. Тыныс алуда ауыз бен мұрын арқылы бірдей алуды ұсынады. Терең тыныс алуда, не жаттығу есебінде ұстаз оқушыларға: «гүлдің хош иісін иіскеп жатқанда, ауа беліне дейін жететіндей еті тыныс ал» - деген салыстырмалық жаттығуларды көрсетеді. Әншілер үшін тыныс алудың ең дұрыс әдісі қабырғаның төменгі бөлігі мен диафрагма деп анықталады. Бұл әдісті, әсіресе, классикалық бағытта тәрбиеленетін әншілер осы күнге дейін қолданып келеді. Оқушылардың эстетикалық дамуы табиғатқа, қоршаған ортаға, еңбекке, қоғамға көзқарасын тәрбиелеумен тығыз байланысты. Сан алуан тақырыптағы музыкалық шығармалар арқылы оқушылардың жандүниесіне, сана-сезіміне әсер ете отырып, эстетикалық белсенділігін арттыру, жоғары көркемдік талғаммен рухани дүниесін байыту, музыкалық шығармаларға сүйіспеншілігін арттыру. Ән салу, музыка тыңдау адамның тонуын, яғни жүйке жүйесі мен бұлшық еттерінің физиологиялық жағдайдағы күш - қуатын арттырады. Отырып немесе түрегеп ән салу процесінде дене бітімін, басты, қолдарды дұрыс ұстауға дағдыландыру сияқты талаптардың қойылуы балалардың дене қозғалысы мәдениетін қалыптастыруға көмектеседі. И.И.Левидов тәжірибелі мұғалім

баланың дауыс ерекшеліктерін білуі керек, олардың дауыстарына абай болуын, ән айтуға қызықтыра білу керектігін айтады. Сонда мұғалімнің сабақтарында баланың дауыс аппаратына, дауысына шамадан тыс ауыртпалық бермейді деп атап көрсетті [7].

Сабақта музыкалық дарынды балалар артта қалған балаларды өздерінің дауыс ерекшеліктерімен алып жүре алатындай болып ұйымдастырылуы қажет. Ең бірінші кезеңде Е. Малинина балалардың есту қабілетіне, сөзіне, есте сақтауына, ықыласына, музыкалық дамуына азар аударуды ұсынады, өйткені, дауысты тәрбиелеу есту тәрбиесімен тығыз табиғи байланыста болады. Есту ықыласының тәрбиесі вокалды-хор дағдыларын меңгерудің, ән салатын дауысты дұрыс дамытудың қажетті шарттарының бірі болып табылады. Вокалды-хор жұмыс барысында оқушының әншілік дауысына ерекше көңіл аударылады. Оның негізгі қасиеттеріне жататындар: дыбыстық және динамикалық диапазон, тембрдің сапасы, дикция. Е. Малинина мұғалім әрбір балаға тікелей жақын қараудың, олардың даму деңгейін, жасын, ерекшеліктерін ескеру керектігін көрсетеді. Сонымен қатар баланың психологиясын да біліп, оларға басшылық жасау қажет дейді [8].

#### ӘДЕБИЕТТЕР

- 1 Асафьев Б.В. О хоровом искусстве. / Сб.статей. - Л., Музыка 1980
- 2 Овчинникова Т.Н. К вопросу о воспитании детского певческого голоса в процессе работы с хором. / В кн: Музыкальное воспитание в школе. Выпуск 10 - М., 1975 - 148 - 162 б.
- 3 Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.- Л.: 1947. 336 с.
- 4 Добровольская Н.Н. Что надо знать учителю о детском голосе.- М., Музыка,1972. - 3б.
- 5 Абдуллин Э.Б. Теория музыкального образования: Учебное пособие. – М.: Изд.центр Академия, 2004. - 336 с.
- 6 Овчинникова Т.Н. Формирование детского певческого голоса в процессе хоровых занятий. Выпуск 6- Сов.педагогика, 1971.
- 7 Левидов В.И. Детское пение и охрана голоса детей. - Л., Дом художественного воспитания. 1935. - 32 б.
- 8 Малинина В.Н. Опыт работы по обучению школьников пению / Ленинград -Дворец пионеров. //Под ред. В.А. Багадурова. - М.Изд. АПН РСФСР, 1954 - 48 б.

## Мазмұны

## Секция 1

Шәкен Аймановтың фильмдері тарихи дерек көзі ретінде  
Фильмы Шакена Айманова как исторический источник

<b>Азербайев А. Д.</b> Общечеловеческое и национальное в фильме Шакена Айманова «Земля отцов» .....	3
<b>Акшанова А. М.</b> «Біз осында тұрамыз» кинофильмінің негізінде тың игерудің осал жақтарын көрсету әрекеті .....	7
<b>Бейсенбі Т. А.</b> Шәкен Аймановтың фильмографиясындағы қазақтың этнографиясы ....	12
<b>Валиева М. А., Әділ Д. Н.</b> Наследие Шакена Айманова - отражение истории казахского народа ....	15
<b>Зейнулина А. Ф., Ташекова А. Т.</b> Шәкен Айманов туындыларындағы ұлттық өнер көркемдігі .....	22
<b>Каримжанова Р. Б., Орынбаева А. Ж.</b> Шәкен Аймановтың фильмдері тарихи дерек көзі ретінде .....	29
<b>Кенжебаева З. М., Толепбергел С.</b> Шәкен Аймановтың фильмдерінің тарихи көзі .....	35
<b>Кожухова Т. Ф., Джусбаева Ж. Ж.</b> Творчество шакена как отражение эпохи .....	40
<b>Мұқатай Ә. М.</b> Нарративы советской истории в фильмах Шакена Айманова .....	48
<b>Мұстахим А. Н.</b> Шәкен Аймановтың қазақ киносындағы фильмдерінің ерекшелігі .....	52
<b>Сайдашева М., Жандилова Р. Б.</b> Фильмы Шакена Айманова как исторический источник .....	57
<b>Сейткалиева Д. А., Ботабаев Н. Т.</b> Шәкен Аймановтың фильмдері тарихи дерек көзі ретінде .....	62
<b>Темирбекова С. А., Мукатова Д. Р., Касенов М. С.</b> Шәкен Аймановтың фильмдері тарихи дерек ретінде .....	67
<b>Тлегенов Е. Н., Попандопуло М. П.</b> Шәкен Айманов – қазақ киносының жарық жұлдызы .....	73
<b>Хұрметбекұлы Д., Аубакирова А. Е.</b> Шәкен Айманов фильмдері – қазақ халқының тарихи қазынасы .....	79
<b>Шакарова Ф. А.</b> Образ казахской женщины в фильмографии Шакена Айманова .....	85

## Секция 2

Қазақстандық қоғамдағы заманауи  
мәдениеттің өзекті мәселелері  
Актуальные проблемы современной культуры в  
Казахстанском обществе

<b>Балабеков Е. О., Губайдуллин Ә., Абдибекова А.</b> Дирижерлық өнердің қысқаша тарихы .....	89
<b>Бобков И. А.</b> Проблемы и перспективы обучения актеров в киношколе в системе образования в рамках болонского процесса .....	96
<b>Гевич С. Н.</b> Методика работы с метроном и камертоном по воспитанию ощущения стабильного темпа и точной интонации вокально-хоровых произведений .....	101
<b>Дыба Ю. А.</b> Культурное самосознание – ключ к сохранению идентичности .....	107
<b>Найзабекова А. Д.</b> Хореография в кинематографе как дополнительный язык повествования .....	111
<b>Полковникова Н. Б.</b> Формирование этнических представлений у детей старшего дошкольного возраста .....	115
<b>Таскарина А. Е., Әмірхан Н. Ә.</b> Қазақстандық қоғамдағы заманауи мәдениеттің өзекті мәселелері .....	121
<b>Шойнбаев Қ. Т., Тулегенова М. С.</b> Музыка сабағында оқушылардың музыкалық қабілетін дамыту .....	128

**Ш. АЙМАНОВТЫҢ 110-ЖЫЛДЫҒЫНА АРНАЛҒАН  
ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК  
КОНФЕРЕНЦИЯСЫНЫҢ  
МАТЕРИАЛДАРЫ**

Техникалық редактор А. Р. Омарова

Корректор: А. Р. Омарова

Компьютерде беттеген: З. Ж. Шокубаева

Басуға 20.03.2024 ж.

Әріп түрі Times.

Пішім  $29,7 \times 42 \frac{1}{4}$ , офсеттік қағаз.

Шартты баспа табағы 7,7. Таралымы 500 дана.

Тапсырыс №4207

«Toraighyrov University» баспасы

«Торайғыров университеті» КЕАҚ

140008, Павлодар к., Ломов к., 64.